

Jahrbuch
der
Musikbibliothek Peters
für
1939

Herausgegeben

von

Eugen Schmitz

Sechshundvierzigster Jahrgang

LEIPZIG

Verlag von C. F. Peters

1940

Dieser Nachdruck erfolgt mit Genehmigung des Verlages
C. F. PETERS Frankfurt – London – New York

KRAUS REPRINT LTD.

VADUZ

1965

Lehrbuch

Musikbibliothek

1839

Verlag

Leipzig

Verlag

Printed in Germany

Lessing-Druckerei Wiesbaden

INHALT

Jahresbericht	5
Arnold Schering: Bemerkungen zu J. Haydns Programmsinfonien	9
Walther Vetter: Bachs Vokalität	28
Hans Joachim Moser: Aus der Geschichte der deutschen Gesangs- kunst	36
Heinrich Husmann: Sieben afrikanische Tonleitern	44
Adolf Sandberger: Einige ungedruckte Musikerbriefe	50
Helmut Schultz: Tanzstil und Suite	58
Eugen Schmitz: Vom Graduale zur „Tristan“-Partitur	66
Eugen Schmitz: Die Musikbibliothek Peters als Fundort.....	82
Eugen Schmitz: Totenschau für das Jahr 1939.....	88

Nachdruck sämtlicher Artikel ist verboten

Bibliotheksordnung

Die Musikbibliothek Peters ist am Dienstag, Donnerstag und Sonnabend von 10–16 Uhr, am Mittwoch und Freitag von 9–12 und 15–18 Uhr geöffnet. Im August ist die Bibliothek geschlossen.

Die Bibliotheksräume sowie die Autographen- und die Bildersammlung können zwischen 11 und 12 Uhr besichtigt werden.

Die Bücher und Musikalien werden den Besuchern unentgeltlich gegen Verlangzetteln sogleich ausgehändigt. Sie dürfen nur in den Lesezimmern eingesehen werden und sind nach Benutzung zurückzugeben.

Jahresbericht

Am 19. Januar 1939 verlor die Musikbibliothek Peters ihren damaligen Leiter Dr. Kurt Taut plötzlich durch den Tod. Das Andenken des verdienten Forschers, Bibliographen und Künstlers hat im vorigen Jahrbuch die gebührende Würdigung erfahren. Für die Bibliothek bedeutete dieser Todesfall zunächst eine empfindliche Beeinträchtigung ihres Betriebes. Denn die Nachfolgerfrage, die in früheren Fällen stets auf lange Sicht vorbereitet werden konnte, war bei diesem völlig unerwarteten Wechsel der Verhältnisse nicht von einem Tag auf den anderen zu lösen. So dauerte es beinahe ein Vierteljahr, bis die Bibliothek in der Person des Unterzeichneten ihren neuen Leiter bekam. Während dieser Zwischenzeit mußten die Besuchsstunden auf durchschnittlich die Hälfte eingeschränkt werden. Und auch als die übliche Bibliothekszeit wieder eingeführt werden konnte, bedurfte es noch einer Übergangsfrist, bis sich die gewohnte Besuchergemeinde wieder zusammengefunden hatte. Nach den Sommerferien brachte dann der Ausbruch des Krieges naturgemäß wiederum eine merkliche Einschränkung des Besuches mit sich.

Wenn man all das in Rechnung zieht, dann wird man es begreiflich finden, daß die statistischen Ziffern des Jahresberichtes diesmal bescheidener als sonst sind. Aber das Ergebnis, daß die Bibliothek 1607 Besucher hatte, die 7154 Bände entliehen, ist unter Würdigung der angeführten Umstände immer noch recht erfreulich. Das Besucherbild hat sich in seiner Zusammensetzung nach Kriegsausbruch dahin geändert, daß nun hauptsächlich Leipzig und seine nähere Umgebung den Besucherstamm stellte, während sich bis zu den Sommerferien wie immer aus allen Teilen des Reiches und aus dem Auslande Gäste einfanden. Das Ausland war insbesondere vertreten durch Besucher aus England, Ungarn, Rumänien, Estland, der Slovakei und Nordamerika. Besucher aus Danzig, die in den Herbstmonaten kamen, durften bereits als Reichsdeutsche gezählt werden.

Unter den Ehrengästen der Bibliothek ist der Leipziger Bürgermeister Rudolf Haake zu nennen, der gemeinsam mit Stadtrat Hauptmann die Bibliothek am 24. April besichtigte. Im Mai hatte der Bibliothekar die Freude, erstmals Frau Winifred Wagner und den Dichter Will Vesper als Besucher begrüßen zu können. Im Juni kam ein führender Vertreter des estnischen Musiklebens, Professor August Topmann aus Tallinn, mehrere Wochen hindurch zu eingehenden Studien in die Bibliothek.

Mit wertvollen Leihgaben beteiligte sich die Bibliothek wiederum an einer auswärtigen Ausstellung, die anläßlich der Richard-Wagner-Festwoche in Detmold

unter Leitung von Dr. W. Lange stattfand. Zur Verfügung gestellt wurde ein Porträt Carl Maria von Webers (Kopie nach Ferd. Schimons Gemälde), ferner das Autograph von Webers d moll-Klaviersonate und das Autograph von Schuberts Impromptus op. 142. Der Bibliothekar nahm vom 19. bis 23. Mai an der Tagung der Wagnerforscher in Bayreuth teil.

Als Neuerwerbungen wurden der Bibliothek insgesamt 220 Werke zugeführt. Nach Möglichkeit wurden dabei alle wichtigen Neuerscheinungen der Musikwissenschaft auf theoretischem wie praktischem Gebiet erfaßt und auch manche noch fehlende ältere Werke nachbeschafft. Hervorgehoben sei der Erwerb eines sehr schönen Exemplars von v. d. Hagens grundlegendem Werk „Minnesinger“ (4 Bde, Leipzig 1838). Im Lesezimmer konnte das berühmte Glossarium von Dufresne (3 Bde, Frankfurt a. M. 1681) aufgestellt werden als willkommenes Nachschlagewerk beim Studium mittelalterlich lateinischer Quellen. Zu Fritz Ohmes „Handbuch . . . über ältere Orgelwerke in Sachsen“ wurde der bisher fehlende zweite Band erworben, so daß das dreibändige Werk jetzt vollständig ist.

Als Zuwachs an älteren praktischen Musikalien seien verzeichnet: Carl Stamitz, 6 Sinfonien Werk XIII (8 gedruckte Orchesterstimmen); Johann Christian Bach, 4 Sonaten für Klavier mit Violine oder Flöte und 2 vierhändige Klaviersonaten (zeitgenössische Handschrift); Ignaz Pleyel, 3 Streichquartette G dur, Es dur, D dur (gedruckte Stimmen); Franz Xaver Richter, Sonate gmoll für Klavier und Flöte (zeitgenössische Handschrift); Joan, Konzert für Violine mit Orchesterbegleitung Werk 4 (9 gedruckte Stimmen, selten!); Giovanni Giornovicchi, Violinkonzerte in F dur und A dur als Sonaten für Violine und Klavier bearbeitet (zeitgenössischer Druck).

Eine erfreuliche Bereicherung erfuhr die Autographensammlung durch den handschriftlichen Klavierauszug von Felix Draeseke Oper „Merlin“. Für die Stiftung dieses vom Meister selbst sehr schön geschriebenen und mit genauen Entstehungsdaten versehenen Erinnerungsstückes gebührt Frau Geheimrat Frida Draeseke in Dresden wärmster Dank. Die gleiche Stifterin überwies der Partiturenabteilung zwei Teile des Draesekeschen „Christus“-Oratoriums: „Die Geburt des Herrn“ und „Tod und Sieg des Herrn“.

Die Sammlung der Opern Verdis wurde durch einen Klavierauszug der „Masnadieri“ ergänzt, die Wagnersammlung durch den berühmten zweibändigen Klavierauszug des „Rienzi“, der bekanntlich die Oper ohne die später vorgenommenen Kürzungen bietet. Das nachgelassene A dur-Trio von Brahms und die bisher noch fehlenden beiden ersten Bände der Gesamtausgabe der Werke von Peter Cornelius seien ebenfalls als Neuerwerbungen gebucht. Daß neben geschichtlichen Werken auch das zeitgenössische Schaffen wieder zu seinem Rechte kam, versteht sich. Vielbesprochene Werke wie Wilhelm Furtwänglers Violinsonate oder Hans Pfitzners Kleine Sinfonie wurden möglichst gleich nach Erscheinen beschafft. Von den erworbenen Klavierauszügen zeitgenössischer Opern und Chorwerke seien genannt: Richard Strauß, „Daphne“; Ottomar Gerster, „Enoch Arden“; Carl Orff, „Der Mond“; Julius Weismann, „Die

pfiffige Magd“; Rudolf Wagner-Régeny, „Die Bürger von Calais“; Siegfried Wagner, „An Allem ist Hütchen schuld“; Paul Höffer, „Der reiche Tag“; Kurt Thomas, „Saat und Ernte“; Hermann Grabner, „Weg ins Wunder“; Hans Stieber, „Gutenberglegende“.

Als neues Nachschlagewerk wurde ein Zettelkatalog der Autographen, Handschriften und sonstigen Seltenheiten angefertigt und im Lesezimmer aufgestellt. Er dient in gleicher Weise den Besuchern wie der Auskunfterteilung bei den zahlreich von auswärts einlaufenden quellenkundlichen Anfragen.

So ist getreu dem Grundsatz, die Pflege der geistigen Güter auch in bewegten Zeiten durchzuhalten, die Kulturarbeit der Musikbibliothek Peters unbeirrbar ihren gewohnten Weg weitergegangen. Auch das Jahrbuch, dessen Erscheinen vor 25 Jahren zu Beginn des Weltkrieges vorübergehend unterbrochen werden mußte, ist diesmal wie immer zur Stelle. Einzig der durch die Kriegsbestimmungen bedingte kleinere Umfang erinnert an den Ernst der Zeit. Um die notwendige Raumersparnis zu gewinnen, haben sich Herausgeber und Verlag nunmehr entschlossen, die Bibliographie fortfallen zu lassen. Sie nehmen damit nicht leichten Herzens Abschied von einer Einrichtung, die durch Jahrzehnte als ein wichtiger Bestandteil des Jahrbuches hervorragenden Ruf genoß und eine Unsumme deutschen Gelehrtenfleißes in sich birgt. Seine innere Rechtfertigung findet der Entschluß in der Tatsache, daß die Aufgaben einer derartigen Bibliographie seit 1936 von der durch das Staatliche Institut für deutsche Musikforschung herausgegebenen „Bibliographie des Musikschrifttums“ wahrgenommen werden, deren erste Jahrgänge noch der verstorbene Dr. Taut betreuen konnte. Damit war die Ablösung eigentlich schon vorbereitet und konnte sich organisch vollziehen. Dem Wunsche, den für Aufsätze vorgesehenen Teil des Jahrbuches keinesfalls auszulassen, sondern eher noch zu erweitern, war damit gleichzeitig Genüge geschehen.

Um den Aufsatzteil etwas vielseitiger zu gestalten, wurde diesmal eine Mischung von kürzeren und längeren Beiträgen eingeführt, so daß an Stelle der bisherigen fünf nunmehr sieben Aufsätze veröffentlicht werden können. Einen neuen Versuch stellt das Verzeichnis „Die Musikbibliothek Peters als Fundort“ dar. Mit ihm hat doch wieder die bibliographische Arbeit Eingang in das Jahrbuch gefunden. Nur bewegt sie sich nicht mehr auf zeitgenössischem sondern auf geschichtlichem Gebiet.

Leipzig, April 1940

DR. EUGEN SCHMITZ
Bibliothekar

Bemerkungen zu J. Haydns Programmsinfonien

Von

Arnold Schering

Die bürgerliche Welt, in der J. Haydn groß wurde und seine Mannesjahre verlebte, hat sich im Laufe von mehr als 150 Jahren so von Grund aus geändert, daß auch der Zugang zum wahren Wesen vieler seiner Werke verschüttet wurde. Die Erkenntnis seines Genies und die helle Freude, die seine Musik bis zur Stunde erweckt, stehen durchaus für sich, ohne notwendig eine Erkenntnis dessen mitzuführen, was diese Musik der Zeit selbst gesagt hat. Die Geschichte des Haydnverständnisses im 19. Jahrhundert hat in dieser Beziehung mehrere dunkle Punkte. Das gilt vornehmlich für seine Instrumentalmusik. Ihre Sprache, die dem Unbefangenen so klar, schlicht, problemlos erscheint, ist es in Wirklichkeit nicht. Das Idiom, die Grammatik, der Wortschatz, die Sinnverknüpfungen dieser Sprache bedürfen eines eigenen Studiums, eines Hineinversetzens in den musikalischen Denkkreis der Generationen zwischen 1760 und 1790. Unzählige musikalische Erscheinungen, die ehemals in bestimmtem Sinnzusammenhang standen, also etwas „bedeuteten“, haben diese Eigenschaft verloren, sind mit der Zeit verblaßt und haben nur mehr ihren sinnlichen Reiz behalten. Ihre Neuheit und Ursprünglichkeit wird nicht mehr empfunden, wir hören über sie als über Selbstverständlichkeiten hinweg. Langsam wird die Forschung daran gehen müssen, das Verlorene wiederzugewinnen. Einmal dadurch, daß sie die allgemeinen Lebensbedingungen dieser Kunst ergründet, das andere Mal, indem sie Haydns eingeborenen Personalstil einer deutenden Analyse unterzieht. Der Zeitpunkt ist insofern günstig, als stil- und entwicklungsgeschichtliche Untersuchungen, neuerdings auch Feststellungen zur Echtheitsfrage den Boden dafür geebnet haben. Einige Bemerkungen zu Haydns Programmsinfonien mögen als Anregung dienen.

Die Frage, wie Haydn sich zur Programmmusik verhalten, ist von der Haydnforschung bisher mit großer Zurückhaltung behandelt worden. Angesichts berühmter Beispiele für Tonmalerei in den Oratorien und Opern, ferner einzelner offen als Programmmusik hervortretender Sinfonien ließ sich ihm mindestens eine „Neigung“ dazu nicht absprechen. Pohl berührte das Thema vorsichtig im zweiten Bande seiner Biographie, Kretzschmar bereits entschiedener mit dem Satze: „Sein Talent führte ihn unwillkürlich zur Programmmusik.“ Ältere Beurteiler wie Carpani und Griesinger, unbeeinflusst von späteren ästhetischen Meinungskämpfen, gingen viel weiter. Sie behaupteten, daß Haydn überhaupt nicht ohne Anlehnung an konkrete Gedankenstützen zu arbeiten liebte, freilich über das Nähere seiner Programme in der Regel Schweigen breitete. Beruht dies auf

Wahrheit, dann stünde das Problem in seiner ganzen Schwere vor uns; es zwänge zu einer Erörterung, die alle von der Kunstphilosophie des 19. und 20. Jahrhunderts vorgefaßten Bedenken von vornherein schwinden lassen müßte. Denn es käme jetzt nicht darauf an, Haydns Arbeitsweise dem Kanon einer späteren Kunsttheorie zu unterwerfen, sondern festzustellen, wie seine eigene Zeit darüber gedacht hat.

Sie tat dies durchaus unbefangen, auf Grund einer der Musik seit langem zugestandenen Fähigkeit, Gefühls- und Vorstellungsleben zugleich anzuregen. Die Überzeugung von der unbeschränkten Symbolkraft der Musik war ihr vom Barock her überkommen. Das Jahrhundert war erfüllt von den Thesen der Nachahmungsästhetik. Es erlebte die Musik als Spiegel ebensowohl innerer wie äußerer Vorgänge und erzog seine Hörer zu musikalischer Hellhörigkeit sondergleichen. Was Rousseau (im Dictionnaire) von der Musik sagte: „Elle semble mettre l'oeil dans l'oreille“, bedeutete kein bloßes Bonmot, sondern wurde als Tatsache empfunden¹⁾. Standen diese Hörer, wie in Eisenstadt und Esterház, unter dauerndem Einfluß eines so geistsprühenden Kopfes wie Haydn, dann mochten diese Erlebnisse weit über bloße klingende Ohrenschmäuse hinausgehen. Eine neue Sinfonie Haydns ward jedesmal Stadtgespräch unter Musikalischen, selbst in Paris und London. Worüber man diskutierte, war gewiß nichts Theoretisches oder Technisches. Es umfaßte das, was vom klingenden Tonwerk unmittelbar auf den Hörer übersprang: die Fülle an Phantasie, an neuen genialen Zügen, an Überraschungen, Anspielungen, Humoren, reizenden Zitaten, witzigen Dialogen, Sinnigkeit und Herzenstiefe. Und da die musikalische Sprache Haydns damals gleichsam noch allgemeine Umgangssprache (auf höherer Stufe) war, so blieb ein Fragen und Antworten über das von Haydn Gemeinte gewiß nicht auf Fachmusiker beschränkt. An Zeugnissen ist kein Mangel.

In einem bemerkenswerten Abschnitt seines drei Jahre nach Haydns Tod erschienenen Buches über den Meister spricht Carpani²⁾ über die Gewohnheit Haydns, sich vor der Komposition „eine Art Roman oder Programm“ (*una specie di romanzo ossia programma*) auszuspinnen, um darauf die Gedanken und das musikalische Kolorit (*le idee, i colori musicali*) zu stützen. „Damit entzündete

¹⁾ Ein bezeichnendes Beispiel dafür. C. Fr. Cramer in Kiel gab 1783 die „Armida“ von Salieri im Klavierauszug heraus. Der Komponist hatte die Ouvertüre nach einem bestimmten, Cramer zunächst unbekannten Programm angelegt. Im Vorwort erzählt dieser: „Allerdings entspricht die Wirkung so sehr ihrer Absicht, daß wir beyde, Herr [A. K.] Kunzen und ich, da wir uns mehrmals über dasjenige unterredeten, was der Componist wohl mit seiner Ouverture eigentlich sagen wollen, den ganzen Detail seines Sinnes so genau trafen: ‚Hier die Ankunft!‘ ‚Hier die Ungeheuer!‘ ‚Dort der Kampf! das Zischen! das Kreischen! das Bellen!‘ ‚Da der Sieg!‘ daß ich meinen Augen kaum trauen wollte, als ich obige Erklärung des Componisten von ohngefähr und unvermuthet zu Gesichte bekam; und nie hat mir die Wahrheit alles dessen lebhafter eingeleuchtet, was Rousseau so vortrefflich über die nachahmende Kraft der Musik sagt.“ – Von hohem Interesse ist auch, wie ein Mann wie Abt Vogler bei der Symbol-Analyse seiner eigenen Hamletouvertüre (1778) vorging (Mannheimer Tonschule I, S. 253, 313). Was uns an dieser Analyse heute seltsam und übertrieben erscheinen mag, weil die angewandten Klangsymbole ihre Leuchtkraft eingebüßt haben, war es zur Zeit Voglers noch nicht. Denn Daniel Schubart vermochte – wie im eben erzählten Falle Cramer – tatsächlich aus dieser Musik die „Hauptscenen“ des Trauerspiels herauszuerkennen (Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst, S. 134).

²⁾ Le Haydine . . . , Mailand 1812, S. 69.

und leitete er gleichzeitig seine Phantasie auf ein gegebenes Ziel¹⁾.“ Als Beispiel wird das Programm einer Art „Auswanderer-Sinfonie“ gegeben, wie Haydn es ihm und seinem Freunde Pichl erzählt hat. Diese Sinfonie, die das Schicksal eines Auswanderers vom Augenblick seiner Ausfahrt bis zur glücklichen Heimkehr schilderte und im Schlußsatz einen Meeressturm (*tempesta*) besaß, ist zwar bis heute noch nicht zweifelsfrei festgestellt, scheint sich aber unter der „Le soir“ genannten zu verbergen²⁾. Bei einer andern habe sich der Meister ein Zwiegespräch zwischen Jesus und dem verstockten Sünder vorgestellt, um damit das Gleichnis vom Verlorenen Sohn zu symbolisieren³⁾. „Auf diese Weise sind auch andere Sinfonien entstanden, bei welchen er, ohne das Warum zu verraten, gewisse Namen beisetzte, die – wenn man sie, wie sich soeben zeigte, nicht genau kennt – unvernünftig und lächerlich erscheinen könnten. Viele tragen daher noch eine Überschrift wie *bella Circassa, Roxelana, Elena Greca, Solitario, Maestro di scuola innamorato, Persiana, Poltrone, Regina, Laudon* – alles Namen, die den kleinen Roman (*romanzetto*) bezeichnen, auf welchen der Dichterkomponist (*il maestro poeta*) sie aufgebaut hat⁴⁾.“ Carpani weiß, daß diese Art des Komponierens – nämlich auf Grund von Programmen – nicht neu war; selbst der Ausdruck „Symphonies à programmes“ hatte sich, wie Kochs Lexikon vom Jahre 1802 (S. 1384) verrät, längst eingebürgert. Er nennt unter anderen Phil. Em. Bach, Minoja, Dittersdorf, Pugnani (diesen mit einer Werthermusik). Nur maßte sich Haydn, wie er meint, nicht an, in der Musik etwas zu sagen, das sie nicht ausdrücken kann; „solcher außermusikalischer Ideen (*queste idee non musicali*) bediente er sich, um seine Phantasie zu neuen Flügen anzuspornen, sie in Schranken zu halten und ihr Feuer und Farbe (*fuoco e colore*) mitzugeben“. Und ferner: „Wie dem auch sei, seine Methode, Instrumentalmusik zu historisieren – um diesen Ausdruck zu gebrauchen –, hat ihm große Dienste geleistet, aber er verbarg sie wie ein Geheimnis“ (*e la nascondeva come un segreto*).

Dieses Zeugnis Carpanis kann nicht hoch genug eingeschätzt werden. Es legt zum mindesten eins fest: daß auch bei Haydn (wie bei allen großen Meistern) die drei oder vier Sätze seiner Sinfonien nicht zufällig so oder so zueinander gerieten, sondern daß sie einem übergeordneten Gedankengang gehorchen – eben jenem, den man als poetische Idee, Programm, „romanzetto“ bezeichnen kann. Eine solche Sinfonie ist nicht, wie es dem Hörer der Gegenwart scheinen möchte, ein Aggregat überlieferungsgemäß stilisierter Einzelsätze, sondern ein geistiges Ganzes, das von einem Grundgedanken gespeist wird. Die Musik selbst wird, wenn man diesen kennt, gewiß nicht „schöner“. Aber sie gewinnt zu den früheren Schönheitswerten gewisse Vorstellungswerte, die neue ethische oder Schönheits-

¹⁾ Con ciò egli riscaldava insieme e dirigeva ad un dato scopo la sua immaginazione.

²⁾ Soviel ist sicher, daß der eingebürgerte Titel „Der Abend“ mit dem Inhalt der Sinfonie nichts gemein hat; er fehlt denn auch (nach Pohl I, S. 289) in Haydns eigenem Katalog.

³⁾ Kretschmar bringt (im Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1908, S. 85) die Sinfonie „Le midi“ wegen ihres Violinrezitativs damit in Verbindung. Das ist unhaltbar.

⁴⁾ In Bombets (Stendhals) „Lettres sur le célèbre compositeur J. Haydn“, Paris 1814, die auf Carpani zurückgehen, werden (S. 95) als Beispiel nur zwei Titel, *Naufrage* und *Noce*, genannt. Unter *Naufrage* wird *La tempesta* zu verstehen sein; *Noce* (Le nozze, Die Hochzeit) bleibt unbestimmt.

werte erzeugen können, vor allem aber geeignet sind, die Sympathie zwischen Komponisten und Hörer zu steigern. Denn während beim bloßen Anhören oder Ausführen der Musik uns immer nur der Musiker Haydn gegenübersteht, der Mensch Haydn mit allen seinen Gedanken, Meinungen, Urteilen über Gott und Menschen dagegen fremd bleibt, so enthüllt gerade das Programm uns nach dieser Seite hin manches Wertvolle. Erfährt man nämlich plötzlich, aus welchen originellen, sorgsam überlegten Gedankenverbindungen heraus diese oder jene Musik entstanden ist, sogleich schlägt sich eine unsichtbare Brücke vom Künstler zum Menschen und umgekehrt, und der Anteil an der nunmehr uns treffenden Musik gewinnt doppelte Stärke. Beweis dafür bildet die sowohl von Haydns wie später von Beethovens Freunden und Hörern immer wieder gestellte Frage, welche Idee wohl einer bestimmten Musik zugrunde liege.

Der Süddeutsche scheint für Fragen dieser Art von je aufgeschlossener gewesen zu sein als der Norddeutsche. Im deutschen Süden, insbesondere in österreichischen Landen, ist die Liebe für programmatisch bestimmte Musik stets besonders wach gewesen. Sie wurde durch Einflüsse von Italien her gefördert. Corelli, Vivaldi, Tartini, Locatelli und ihre Schulen bauten ihre Kammer- und Kirchenmusik allezeit auf Programme, teils verschwiegene, teils offene. Tartini pflegte sie in Geheimschrift niederzulegen¹). Mitteilbarer war Vivaldi; von ihm aus führt ein gerader Weg zu Haydns ersten Programmsinfonien. Sein berühmtes op. 8, *Il Cimento dell'Armonia* (um 1725), das außer den vier *Jahreszeitenkonzerten* solche mit den Überschriften *La tempesta di mare*, *Il piacere*, *La caccia* enthält, ist dem Grafen Wenzeslaus Morzin gewidmet, einem Vorgänger von Haydns erstem Brotherrn. In op. 10 ließ Vivaldi eine zweite *Tempesta di mare* folgen, ferner Konzerte *La notte* (mit dem Presto *Fantasm*i und dem Largo *Il sonno*) und *Il cardellino* (Der Stieglitz); in op. 11 steht ein *Il Favorito* genanntes. Diese Stücke machten großes Aufsehen, drangen bis nach Frankreich und England und riefen – wiederum vor allem in Süddeutschland – eine Menge Nachahmungen hervor. Indessen muß vor dem Vorurteil gewarnt werden, die ganze Richtung sei auf die drei oder vier Dutzend namentlich genannter Programmstücke beschränkt geblieben und das übrige „absolute“ Schaffen gewesen. In Wirklichkeit war sie die herrschende, und nur, weil es ungezählte poetische Motive und Vorstellungskreise gab, die sich, ohne unverständlich zu werden, nicht in Schlagworte einfangen ließen, teils weil sie zu fein und innerlich, teils weil sie als poetisches Objekt zu umfangreich oder nicht bekannt genug waren – nur deshalb gingen die meisten Stücke ohne Titel hinaus. Die Kunst klugen Hineinhorchens in die Musik ersetzte, was ihr an begrifflicher Eindeutigkeit abging.

So hat es auch Haydn gehalten. Es darf vorausgesetzt werden, daß er als Komponist alle Jahrzehnte hindurch seiner Natur so treu blieb, daß die Annahme zweier verschiedener, wohl gar nebeneinander laufender Kompositionsweisen – einmal mit, einmal ohne sinnbestimmten Hintergrund – einen Widerspruch

¹) Allgemein bekannt waren unter seinen Violinsonaten die mit dem Titel *Trillo del diavolo*, *Didone abbandonata*, *Imperator*. Die letztere begegnet sich mit Haydns Sinfonie *L'impériale* (Nr. 53, D dur). Den ganzen Fragenkreis berührte ich schon in „Beethoven und die Dichtung“, 1936, S. 74ff.

ergäbe. Da nun die Haydnüberlieferung außer einigen der schon genannten noch andere Programmtitel für seine Sinfonien kennt: *Le matin*, *Le midi*, *Le soir*, *Der Philosoph*, *Lamentatione*, *Alleluja*, *Merkur*, *Trauersinfonie*, *Weihnachtsinfonie*, *Abschiedssinfonie*, *Maria Theresia*, *La passione*, *La chasse*, so mag die Aufmerksamkeit auf einige davon gelenkt sein. Wie sie zu diesen Namen gekommen sind und mit welchem Rechte, wird eine Sonderstudie feststellen müssen. Einen beträchtlichen Teil bietet die heute bis zum vierten Bande (Sinfonie Nr. 1–49) gediehene Gesamtausgabe, die – mit kleinen Verbesserungen – in Zukunft auch für die Numerierung (nach der Entstehungszeit) maßgebend bleiben wird. Ausgeschlossen seien jene, deren Bezeichnungen nicht programmatischer Natur sind, vielmehr – wie *L'ours*, *La poule*, *La reine*, *Die Uhr*, *Mit dem Paukenschlag*, *Mit dem Paukenwirbel* – als lediglich kennzeichnende Favoritnamen des internationalen Liebhaberpublikums entstanden.

Das Erkennen Haydn'scher Programmmusik ist zunächst an völlige Vertrautheit mit der Tonsprache seiner Zeit geknüpft. Der Hörer muß, wie erwähnt, um das musikalische „Vokabular“ wissen, mit dem der Komponist bestimmte einfache oder übergeordnete Sinnbezüge herstellte. Dieses Vokabular wird aus Stilvergleichung mit der wortbegleiteten Musik der gleichen Zeit gewonnen und bezieht sich ebenso auf Melodisches, Rhythmisches, Harmonisches, Figuren- und Pausenwesen, wie auf Klangfarbe, Tonlage, Dynamik und Tempo. Indessen genügt dies nicht. Eine Sprache ist nichts Abstraktes, sondern das geistige Gewächs einer bestimmten Gemeinschaft von Menschen und ihrer Denk- und Lebensgewohnheiten. Das Ausgesprochene enthüllt nicht nur die augenblickliche Meinung des Sprechers, sondern zugleich die seelische und geistige Verfassung, in die er als soziales Wesen hineingeboren ist – auch wenn durch Töne gesprochen wird. Könige sprechen anders als Bettler, Narren anders als Weise. Und ferner: man muß wissen, welche Gedankenkreise überhaupt der Zeit zugänglich waren, welche nicht. Unzähliges, was wir heute denken, empfinden und in Worte fassen – dahin gehört alles Stimmungshaften, Freischwebende im Sinne der Romantik, aber auch manches Religiöse –, ist damals nicht oder nicht so gedacht, empfunden und ausgesprochen worden, umgekehrt wiederum vieles, was wir heute nicht mehr als wesentlich empfinden. Vornehmlich in der Musik ward, vom Tonmalerischen abgesehen, jederzeit an rationale Gegebenheiten angeknüpft, selbst im Bereich des Seelischen. Das musikalische Thema an sich bedeutete jedesmal einen ebenso bestimmt und eindeutig gefaßten Gedanken wie ein ausgesprochener Satzesatz. Mystik und unklare Empfindenheit entfielen. Die Musik wandelte, im Gleichnis geredet, nicht in einem luftleeren Raume, sondern auf der Erde. Sie schuf sich damit eine Verständlichkeit, zu der es keines Kommentars bedurfte. In allem, was sie gab, war und blieb sie das getreue Spiegelbild des Lebens und Webens ihrer Zeit. Und so tut sich auch in Haydn's Instrumentalmusik eine ganze Welt von zeitlich gefärbten Charakteren, Ansichten, Vorfällen auf. Das gesamte 18. Jahrhundert mit seinen wunderlichen, vielfach kaum mehr verständlichen Menschentypen, seinem Denken und Fühlen, seinen Scherzen, Ironien, Behaglichkeiten und Sonderbarkeiten steht vor uns. Denn mitten aus dem wirklichen, gelebten Leben heraus ist sie entstanden, nicht in der Retorte einer Welt-

anschauung, nicht hervorgezaubert aus dem „Absoluten“, nicht als Übung im „organischen Hören“. Nur wer sich in die Zeit selbst begibt, wer an der eigentlichen Art des Miteinanderverkehrens, an ihren Liebhabereien, Gewohnheiten und Angewohnheiten, ihrem Humor, ihrer Auffassung des Daseins teilnimmt, erlangt ein Verhältnis zu dem, was Haydn in Tönen mitgeteilt hat. Es ist unvergleichlich mehr, als der moderne, dieser versunkenen Welt unkundige Hörer ihnen zu entnehmen vermag. Diese Welt – es kann nicht oft genug wiederholt werden – bedarf einer regelrechten geistigen Eroberung. Mehrere Voraussetzungen müssen erfüllt sein.

Bleiben wir bei Haydns Sinfonien, so besteht eine dieser Voraussetzungen darin, sie nicht unterschiedslos unter ein und demselben Gesichtswinkel zu betrachten. Wie ihrer äußeren Gestalt nach, so sind sie auch ihrer geistigen Herkunft und Bestimmung nach verschieden. Der Begriff Sinfonie, bei Mozart und Beethoven längst eindeutig, ist bei Haydn noch vieldeutig. Opernsinfonie (Ouvverture), Kirchensinfonie (an Stelle des ehemaligen Concerto da chiesa), Akademiesinfonie, Divertimento, Intermezzo- und Schauspielmusik, zuletzt jene Sinfonie großen Wurfs, die man aus unbestimmtem Gefühl heraus lieber „Symphonie“ schreibt – alle finden sich nach- und durcheinander. Damit ist nichts nur Formgeschichtliches gemeint. Es handelt sich um grundsätzlich verschiedene Einstellungen zum Inhaltlichen. Dieses, das Inhaltliche, hat jedesmal die eigentümliche Form – im Großen wie im Kleinen – bestimmt, und nur unter dessen genauer Beachtung gelingt es, Haydn nicht nur gerecht zu werden, sondern auch Ordnung in sein anfangs widerspruchsvolles sinfonisches Gesamtwerk zu bringen. Seine Zeit und er selbst haben nicht streng zwischen Sinfonie, Ouvvertüre, Divertimento unterschieden oder einen bestimmten Zweck der Aufführung angezeigt. Ort, äußere Gelegenheit und innere Bestimmung wechselten mit einer uns fremd gewordenen Buntheit. Vielfach gab die äußere Gelegenheit selbst unmittelbaren Anstoß zu einem gewissen Programm: ein Geburtstag, ein Vorfall in der fürstlichen Familie, ein festlicher Empfang, ein vaterländisches Ereignis, eine Huldigung, eine religiöse Feier von besonderem Nachdruck¹⁾. Der Komponist trug diesen Verhältnissen Rechnung, nicht im Gefühl des Zwangs, sondern der Dankbarkeit für einen neuen Anreiz seiner Phantasie. Nie versiegende Anregung spendete das Theater, als Spiegel der großen Welt im Kleinen wie als „moralische Anstalt“. Die Macht der Schaubühne über die Phantasie der Tonsetzer des 18. Jahrhunderts kann gar nicht groß genug gedacht werden²⁾. Unbedenklich wurde selbst Schauspielmusik zu Sinfonien benutzt, wie umgekehrt Sinfonien – voran gerade die Haydn-schen – jahrzehntelang als Vor- und Zwischenspiele bei Schauspielen gebraucht wurden. Da auch sonst mehrere Haydn'sche Sinfonien auf literarische Stoffe hinweisen, so liegt es nahe, zunächst einmal einige von diesen auf ihre Herkunft zu betrachten.

¹⁾ Pohl I, S. 314, gibt eine überaus drastische Übersicht der Gelegenheiten, bei denen Haydn's Sinfonien damals in österreichischen Klöstern verwendet worden sind: in teatro (im Theater), ad prandium (beim Frühstück), in horto (im Garten), post coenam (nach der Mahlzeit), in Refectorio (im Speisesaal), in Regenschoriati (in der Wohnung des Chorregenten).

²⁾ Ich glaubte, dies im vorigen Jahrbuch (für 1938, S. 27f.) auch in bezug auf C. Ph. Emanuel Bach hervorheben zu müssen.

Wenn nicht alles trügt, hat sich Haydn zeitlebens und mit Vorliebe heitere Bühnenstücke seiner Tage als poetischen Vorwurf genommen, Schauspiele, Komödien französischer Abstammung, Intermezzi, wie die Italiener sie liebten, Balletts. Sowohl in Eisenstadt wie in Esterházy wurde fleißig Theater gespielt; war der Fürst anwesend, so gab es zweimal in der Woche Oper, an den übrigen Tagen Schau- und Lustspiel. Haydn konnte, wenn die Aufenthalte in Wien mitgerechnet werden, das gesamte damalige deutsche Schauspielrepertoire kennenlernen. Die meisten Stücke wurden in fortlaufenden Reihen gedruckt und damit allgemeiner Lektüre zugänglich gemacht¹⁾. Er selbst war, wie A. Ch. Dies erzählt, ein eifriger Leser²⁾. Das Lustspiel nach französischen Originalen der Regnard, Destouches, Marivaux, de la Chaussée und anderer überwog. Kamen italienische Truppen, dann standen die Komödien und Intermezzi des großen Goldoni im Vordergrund.

Was Haydn zu dieser Literatur hinzog, war nicht nur das seiner heiteren Natur entgegenkommende komische Element, sondern auch der Reichtum an „moralischen Charakteren“. Eine oft herangezogene Stelle in Griesingers biographischen Notizen lautet:

„Es wäre sehr interessant, die Veranlassungen zu kennen, aus welchen Haydn seine Kompositionen dichtete (!), sowie die Empfindungen und Ideen, welche dabei seinem Gemüte vorschwebten und die er durch die Tonsprache auszudrücken strebte. Um es bestimmt zu erfahren, hätte man ihm aber eines seiner Werke nach dem andern vorlegen müssen, und das fiel dem betagten Manne lästig. Er erzählte jedoch, daß er in seinen Sinfonien öfters moralische Charaktere geschildert habe.“

Dieser Ausdruck ist bedeutsamer, als es zunächst scheint. Er führt unmittelbar in die geistige Welt des 18. Jahrhunderts. Unter „moralisch“ verstand man damals alles, was unter den Begriff Gesinnung und Gesittung fiel und, weil meist unvollkommen vorhanden, dauernder Höherbildung bedurfte. Man pflegte es am Beispiel einzelner, meist übertrieben zugespitzter Charaktere und ihrem Verhältnis zur Allgemeinheit aufzuzeigen. Durch das Charakterlustspiel der Franzosen mit Molière als Dichter, La Bruyère als Erzähler an der Spitze war der Welt eine Fülle scharfgeschnittener Menschentypen geschenkt worden: der Gefühlvolle, der Eigensinnige, der Geizige, der Stolze, der Verleumder, der Weiberfeind, der Müßiggänger, der Liebhaber nach der Mode, der Mißtrauische, der Eifersüchtige, der Unentschlossene, die Spröde, die Neugierige, die Kokette, der Blaustrumpf u. a., Charaktere, die Engländer, Italiener, Deutsche beständig zu vermehren trachteten. Hinter Ironie, Satire und erzieherischem Endzweck stand mehr oder

¹⁾ Goedeke, Grundriß IV, 1, S. 130ff., verzeichnet sie: a) Theater der Deutschen (19 Bände mit 121 Stücken aus den Jahren 1768–83); b) Neue Sammlung von Schauspielen, welche auf der K. K. priv. deutschen Schaubühne zu Wien aufgeführt worden (12 Bände, 1764–69, mit 48 Stücken); c) Neue Schauspiele [ähnlich wie b] (12 Bände, 1771–75, mit 54 Stücken); d) Im K. K. Nationaltheater aufgeführte Schauspiele (6 Bände, 1781–85, mit 35 Stücken). Dazu kamen ungezählte Sonderausgaben. Die beliebtesten, gleicherweise in Wien wie in Hamburg bekannten, im ganzen mehr als 50, besprach Lessing in der Hamburgischen Dramaturgie.

²⁾ A. Ch. Dies, Biographische Nachrichten von J. Haydn, Wien 1810, S. 212. Haydn besaß in späteren Jahren ein besonderes Bibliothekszimmer.

weniger groteske Komik. Gut zwei Drittel des damaligen Opern- und Schauspielrepertoires (die Übersetzungen eingeschlossen) blieb dieser Richtung verhaftet, man ward nicht müde, in ihr Absonderlichkeiten der eigenen Umgebung zu ver-spotten. Und nicht nur die Wiener Theater, auch die Schauspieltruppen, die in Eisenstadt und Esterházy spielten, lebten von dieser Kost. Unmerklich ging die Linie über Falstaff- und Don Quixotegestalten zum höheren Charakterlustspiel und zum Trauerspiel Lessings, Goethes, Shakespeares. Abwärts mündete sie in der gerade in Esterházy ausnehmend beliebten Marionettenkomödie.

Es läßt sich heute noch nicht abschätzen, welche dauernden Anregungen Haydns Phantasie diesen Schaustellungen (oder ihren Texten) verdankte. „Es ist weit leichter“, hat er zu Dies offen bekannt, „nach Anleitung eines Textes, als ohne denselben zu komponieren.“ Daß er in Esterházy die bedeutendsten Dramen älteren wie neueren Datums gesehen hat: Emilia Galotti, Minna von Barnhelm, Fiesko, Kabale und Liebe, Maria Stuart, Stella, König Lear, Hamlet, Götz von Berlichingen, hat Pohl nachgewiesen. Die dort spielenden Truppen unter Franz Passer und Karl Wahr besaßen den besten Ruf. Mehrfach hat Haydn mit Musik einspringen müssen. Ob freilich die ihm zugeschriebene, in alten Stimmen in Esterházy vorhandene Musik zu *König Lear* (Ouvertüre Es dur und vier Zwischenaktsmusiken) echt ist, möchte, wie es auch Larsen tut, bezweifelt werden¹). Die Musik zu *Hamlet* und *Götz* gilt als verschollen. Haydn hat die ihm damit gestellte Aufgabe gewiß nicht unterschätzt, sondern Bestes gegeben. Es läßt sich schwer denken, daß er diese Kompositionen hat verlorengehen lassen, vielmehr annehmen, daß sie sich, bis jetzt unerkant, in späteren Sinfonien verbergen²). Aber der hochernsten, tragischen Gebilde, wie sie dem Lear- und Hamletstoff entsprechen, sind doch nur wenige. Lebensfreude und Dur blieben allzeit willkommener. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß eine ganze Reihe früherer Sinfonien (aus den sechziger und siebziger Jahren) ursprünglich Ouvertüren zu komischen Opern und Intermezzi gewesen sind, darunter zu mehreren ganz oder halb verschollenen wie *Der krumme Teufel*, *La Marchesa Nepola*, *La vedova*, *Il dottore*, *Il Sganarello* (1762), später auch von deutschen Marionettenopern. Der Name Sinfonia deckte damals ebensowohl noch den Begriff Ouvertüre wie den Begriff Konzertstück, und derart benannte Kompositionen konnten, wenn sie nicht außergewöhnliche Kennzeichen trugen, sowohl vor Bühnenstücken wie im Konzert vorgetragen werden. Solche verkappten Opern- oder Intermezzo-

¹) J. P. Larsen, Die Haydn-Überlieferung, Kopenhagen 1939, S. 271 f. Larsen verweist auf das Vorhandensein derselben Ouvertüre mit dem Verfasseramen W. G. Stegmann in der Landesbibliothek Schwerin. Eine neuere Partitur der keineswegs unbedeutenden Lear-Musik in der Preuß. Staatsbibl. Berlin. Die vier Zwischenaktsmusiken, entgegen Lessings Forderung, jedesmal auf den folgenden Akt bezogen, tragen die Überschriften: 1. Der Narr gegen die Undankbarkeit, 2. Das Gewitter, 3. Das Mitleid, 4. Die Schlacht; Marsch.

²) Die Musik zu Hamlet, mit der Haydn dem Abt Vogler zuvorkam, ist durch Reichards Theaterkalender des Jahres 1776 (S. 190) schon für 1775 verbürgt. Die Musik zu Götz muß nach derselben Quelle (1782, S. 181) schon 1781 vorhanden gewesen sein. Gerber zählte sie noch 1813 unter den Manuskripten auf. Für Götz kamen außer der Ouvertüre wohl nur drei Einlagen in Frage: Liebetauts „Mit Pfeilen und Bogen“, Georgs Lied und die Musik zur Bauernhochzeit. Welche Humore Mozart bei der Komposition von Georgs Lied „Es fing ein Knab ein Vögelein“ hätte springen lassen, mag der Kundige aus den ersten 36 Takten des Rondos seiner Violinsonate in F-dur (Nr. 7, Köchel-Verz. Nr. 376) ablesen.

ouvertüren scheinen die Nummern 9, 10, 18, 19, 27, auch wohl 16, 17 und andere, gewesen zu sein. Dreisätzig, knapp in der Form, im ersten Allegro nach italienischer Sitte derb zupackend und ohne Aufwand höherer Kunst, unterscheiden sie sich erheblich von den meist viersätzigen, anspruchsvolleren Akademiesinfonien (etwa Nr. 3, 8, 11, 13 usw.). Seltsamerweise haben Haydns erhaltene Opern in den authentischen Niederschriften mit zwei Ausnahmen keine Ouvertüren¹⁾, ein Zeichen, daß diese abgelöst von der Opernpartitur vorhanden waren. Sechs davon gab Haydn jedoch selbst heraus, andern beließ er den Titel Sinfonia und nahm sie als solche in sein Verzeichnis auf.

Überall Optimismus, häufiger noch als in den mehr zum vertraulichen Musizieren bestimmten Quartetten. Selten ein Trauertone. Bei aller Tiefe des Gefühls und Ehrfurcht vor dem Erhabenen lebte und wirkte in Haydn die Anmut und der freie Geist des geborenen Lustspieldichters. Eines Dichters, keines bloßen Spaßmachers! Man hat seinen Humor mit dem von Lawrence Sterne („Tristram Shandy“) und Jean Paul verglichen. Doch steht er darin wohl keinem so nahe wie Carlo Goldoni. Verfolgt man, wie dieser geist- und erfindungsreiche Italiener die Expositionen und Durchführungen seiner Komödien und Intermezzi aufbaut, wie er die hundert und aber hundert motivischen Verwickelungen seiner blitzenden Dialoge mühelos, mit vollendeter Meisterschaft knüpft, löst und zum fröhlichen Ende führt, so hat man ein lebendiges Seitenstück zu Haydns berühmter thematischer Arbeit²⁾. Nicht der kleinste Teil der geschichtlichen Sendung Haydns beruht ja darauf, Geist und Technik der italienischen Meisterbuffonisten Pergolesi, Galuppi, Piccinni in die Welt der reinen Instrumentalmusik verpflanzt zu haben. Nur verwandelte er, was dort romanisch gehalten, durch Einschluß urtümlicher Züge deutschen Volkstums zu unvergleichlich Eigenem. Als sein größtes Gegenstück verehrt die Nachwelt den späteren Gluck. Haydns Opern wird man in Ehren halten müssen. In den komischen – also den meisten – stehen Perlen feiner Buffokunst. Welterfolg jedoch wie seinen Sinfonien und Quartetten blieb ihnen versagt. Offenbar empfand Haydn wie Beethoven: die reine Instrumentalmusik läßt unvergleichlich größere Freiheiten und Möglichkeiten der Gestaltung zu als die an natürliche Voraussetzungen gebundene Vokalmusik. Und wie bei Beethoven scheint auch bei ihm, bevor die Würfe der großen Messen, der Schöpfung und der Jahreszeiten gelangen, alles innerlich Aufklingende sich zuerst im Klanggewande der Instrumentenwelt gezeigt zu haben.

Die vielgepriesene Munterkeit der Haydnschen Muse war jedenfalls nicht durch seine eigene, angeborene Natur allein bedingt, sondern ebenso durch die optimistische, mindestens nach außen hin immer zum Lächeln aufgelegte Lebenshaltung seiner Tage. Da auf ein einziges Trauerspiel drei bis vier Komödien kamen, so entwickelte sich Haydns Genie aufs natürlichste nach dieser Richtung. Schwermut und Gelassenheit wurden ihm nur zu Begleitern, nicht zu Führern auf dem Lebenswege.

Von der fünfsätzigen Sinfonie Nr. 60 C-dur wissen wir bestimmt, daß sie zu

¹⁾ Darauf macht Larsen, S. 270, aufmerksam.

²⁾ Von Goldoni stammen die Texte zu Haydns Opern *Lo speziale* (1768), *Le pescatrici* (1770) und *Il mondo della luna* (1777).

Regnards Lustspiel *Le distrait* (Der Zerstreute, *Il distratto*) geschrieben wurde. Die Aufführung fand am 6. Januar 1776 im Kärnthnertortheater in Wien statt; die Privil. Realzeitung berichtete: „Vor dem Lustspiel und zwischen einem jeden Aufzug wurde eine neue analoge (!) Sinfonie aufgeführt, welche eigentlich zu diesem Stück der berühmte Herr Joseph Haiden . . . verfertigt¹⁾.“ Haydn mag die Alexandrinerübersetzung von C. L. R. vom Jahre 1761 vor sich gehabt haben²⁾. Die Komödie zeigt die lustigen Verwickelungen, die Leander, der Hauptheld, durch seine unglaubliche Zerstretheit hervorruft. Sowohl er wie die übrigen Personen: die gestrenge, ewig polternde Mad. Grognaç, der übermütige, unverbesserliche Chevalier, die beiden Mädchen Clarisse und Isabelle, das Dienerpaaar Carlin und Lisette sind ausgesprochen „moralische Charaktere“, d. h. mit irgendeinem hervorstechenden Zuge lächerlicher Menschlichkeit ausgestattet. Haydn, diesmal mit einem verschwenderischen Reichtum von Themen arbeitend, hat sie nicht nur köstlich geschildert, sondern – bei der Ouvertüre (1. Satz) angefangen – sogar ganze Szenen in anmutigem Lustspielton hingesetzt. Mitten im Andante, der ersten der vier Zwischenaktsmusiken, steht eins der von Haydn geliebten französischen Chansonzitate („ancien chant français“):



Es gilt dem Bacchusliede „Im Wirtshaus weiß ich Trost und Rat“ des Chevaliers im 2. Aufzuge. Der Einfall, vor Beginn des Finalprestos die Violinen ihre leeren Saiten anstreichen zu lassen, wobei sich herausstellt, daß sie die G-Saite „aus Zerstretheit“ ins tiefe F gestimmt hatten, ist nicht der einzige Beitrag des Meisters zum Witz des Stückes³⁾. Schon im Allegro der Ouvertüre (Takt 47–58) wird der Gedächtnisschwund Leanders, der sogar seine Geliebten verwechselt, durch ein komisches dynamisches Versickern des Motivs (bis zum ppp) mit folgendem wütenden Fortissimo angezeigt, und im Andante (Takt 36ff.) verfehlt der Zerstreute zweimal den natürlichen Schlußfall. Voller Schelmerei ist ferner das Presto Nr. 4, mit dem der Chevalier die zeternde dicke Mad. Grognaç im Tanze herumschleift. Der im Adagio unvermittelt hereinplatzende Signalaruf, den die Wiener wahrscheinlich von der Kaserne her kannten, bezieht sich auf das Eintreffen des fingierten Kuriers im letzten Auftritt⁴⁾. Die Feinheiten und An-

¹⁾ Pohl II, S. 76. Den Ausdruck Sinfonie gebrauchte der Berichterstatter hier natürlich im uneigentlichen Sinne, d. h. als Orchesterstück überhaupt.

²⁾ Regnards unverwüstliches, 1697 gedichtetes Stück wird bereits von J. A. Scheibe in der Abhandlung über die Schauspielloouvertüre im 67. Stücke des Kritischen Musikus erwähnt. Auch Lessing hat es in der Hamburg. Dramaturgie (28. Stück, 1767) besprochen und dabei auf La Bruyère als Vorbild hingewiesen. Noch im November 1800 kam es mit Haydns Musik im Leopoldstädtschen Theater zur Aufführung. Neuere Partitur (C. Banck) im Verlage Kistner & Siegel, Leipzig.

³⁾ Ein ähnlicher Einfall findet sich schon am Anfang des Adagios der Sinfonie *Le matin* (Nr. 6), wo das zerstreut begleitende Orchester bei der aufsteigenden G-dur-Tonleiter die falsche Note b intoniert und von der Solovioline sofort wutentbrannt verbessert wird.

⁴⁾ Es scheint, daß Haydn, als er diese Musik zu einer Sinfonie ordnete, den Mittelsätzen eine andere Stellung gab, als sie sie als Zwischennummern im Theater hatten. Der erwähnte Signalaruf gehört einer Gruppe von Fanfarenthemen an, die Haydn mehrfach in seinen Sinfonien mit bestimmter poetischer Absicht angebracht hat. Das bekannteste darunter – im Allegretto der

spielungen der Komposition sind so zahlreich, daß nur eine ausführliche Besprechung an der Hand des Buches ihr gerecht werden kann. Der Gegenwart, die das Stück nicht mehr kennt, erschließt sich beim Hören nur der über dem Ganzen gelagerte „absolute“ Humor Haydns.

Die Sinfonie A dur Nr. 59, bis jetzt noch ungedruckt, trägt die Bezeichnung *Feuersinfonie*. Es wird mit Pohl (II, S. 264) angenommen, daß sie zu dem von der Wahrschen Truppe 1774 in Esterházy aufgeführten Schauspiel „Die Feuersbrunst“ geschrieben ist¹⁾. Demgegenüber hat Larsen²⁾ festgestellt, daß sie nach Angabe alter Kataloge schon 1769 vorhanden war. Ein Blick auf den unbedeutenden, von Rührung triefenden Einakter des Schauspielers Großmann macht in der Tat eine Mitwirkung Haydns unwahrscheinlich. Im Stück selbst wird nirgends Musik verlangt. Indessen mag Haydn die Komposition – da als Ganzes viel zu lang, wohl nur ihr erstes Allegro – als Ouvertüre dargeliehen haben, woraus dann der Name Feuersinfonie entstand. Dieses Allegro entspricht allerdings mit seiner aufgeregten Alarmstimmung der durch eine Feuersbrunst verursachten Unruhe des Einakters ausgezeichnet.

Über die *Roxelane* genannte Sinfonie C dur Nr. 63 (1777)³⁾ hat sich die Haydnforschung noch keine Gedanken gemacht. Ihren Titel erhielt sie von dem so überschriebenen Satze, einem Allegretto, das ohne Angabe einer Quelle als französische Romanze angesprochen wird. Nun hat aber diese anmutige Melodie, wie man sich durch Vergleich mit der Melodie des „La gentille et jeune Lisette“ aus der Sinfonie *La reine* und anderen Proben überzeugen kann (Pohl II, S. 275), keineswegs Romanzencharakter:



Sie weist überhaupt nicht auf ein vokales Vorbild. Der wirkliche Sachverhalt mag folgender sein. Roxelane ist die weibliche Hauptrolle des vielgespielten Favartschen Lustspiels „Soliman II. oder Die drei Sultaninnen“. Eine der drei Lieblingssklavinnen des Sultans, eine dreiste, kokette Französin, versteht Roxelane es, durch Natürlichkeit und Schlagfertigkeit den orientalischen Despoten zum gefügigen Sklaven zu machen, ihre Nebenbuhlerinnen zu verdrängen und sich schließlich zur Frau Sultanin krönen zu lassen. Die Sinfonie mit diesem lustigen Türkenstück in Verbindung zu bringen, liegt deshalb nahe, weil es 1770 von der Wahrschen Truppe in Wien, sehr bald wohl auch in Esterházy, gespielt worden ist⁴⁾. Der Dichter hat mehrfach Musik gefordert; Delia, die zweite Sklavin,

Militärsinfonie – ist, wie mir Herr Kammervirtuos Plaß auf Befragen erklärte, als „Paradepost“ noch heute bei der Kavallerie bekannt. Ähnliches in den Sinfonien Nr. 31 und 48.

¹⁾ Die Feuersbrunst oder gute Freunde in der Not das größte Glück, Halle 1773 (Leipzig 1781).

²⁾ A. a. O. S. 315.

³⁾ Gedruckte Partitur bei Leduc, Paris (vor 1810).

⁴⁾ Die erste Aufführung mit Mad. Favart als Roxelane hatte 1761 in Paris stattgefunden. Vier Jahre später erschien eine deutsche Prosauübersetzung von R. E. Raspe, dann 1766 eine von K. G. Walz (in „Sammlung einiger französischer Lustspiele für das deutsche Theater“). Ausführliches bei Lessing, Hamb. Dramaturgie, 33. bis 35. Stück. Fr. X. Huber bearbeitete den Stoff 1799 zu einer Oper für Fr. X. Süßmayer, wo Roxelane zu einer Marianne geworden ist. Bei der Wahrschen Truppe hatte Mad. Körner die Hauptrolle inne.

singt dem Sultan zwei Liebesarien, darunter eine zu türkischer Musik, Roxelane stimmt ein Lied zur Harfe und, während Elmira tanzt, ein Duett mit jener an. Alle Reize des Auges und Ohrs waren jedoch für die Schlußszene aufgespart, die sog. *fête turque*, unter der Roxelanes Krönung erfolgt. Sie bildet mit ihrem anspruchsvollen Nacheinander von Soli, Chören und Tänzen ein richtiges, rauschendes Opernfinale. Hier scheint Haydn angeknüpft zu haben. Von den französischen Gesangseinlagen Paul-César Giberts, die das Original Favarts schmückten, ist indessen nichts übernommen, die Annahme einer „Roxelane“ genannten Romanze also ein Irrtum¹⁾. Das erste Allegro stimmt mit der Einleitung zur Oper „Il mondo della luna“ überein. Obwohl Sinfonie und Oper aus demselben Jahre stammen, darf angenommen werden, daß das Sinfoniestück zuerst dagewesen ist und erst hinterher zur Operneinleitung gestempelt wurde. Es ist als festliche Eröffnung des erwähnten großartigen Schlußdivertissements zu denken²⁾. Das soeben zitierte c moll-Allegretto, in Rondoform gehalten und mit Dur-Einschüben versehen, gibt jene „Danse des Derviches“, die der Dichter mit der Regieanweisung begleitete: „Ils commencent un air lent et mesuré au son de leurs tambourins longs et de leurs flûtes; ensuite ils tournent sur un air plus vif, jusqu'à ce qu'ils tombent en extase.“ Haydn hat das leicht Exotische der Tanzszene fein hervorgehoben und nicht nur mit dem Flötensolo im zweiten Couplet, sondern auch mit der Steigerung des Ganzen zu einem extatisch auslaufenden Schluß der Forderung des Dichters genügt. Vornehmlich wohl diesem Satze verdankte die Sinfonie ihre besondere Beliebtheit. Das Menuett entspricht der anfeuernden Anrede (Air) des „Muphti“: „Hâtez-vous, ardente jeunesse, Accoutez élèves de Mars“, das Trio dem Gesang der Odaliske („Heureux vainqueur“), während das Presto den glänzenden Ausgang der Krönungszeremonie schildert: „Les Odalisques et les Esclaves du Sérail de l'un et de l'autre sexe forment plusieurs danses variées.“

Eine ähnliche Bewandtnis scheint es mit den von Carpani *La Persiana*, *Bella Circassa* und *Elena Greca* genannten Sinfonien zu haben. Nur für die erste glaube ich das Textbuch gefunden zu haben: Goldonis 1759 im Kärnthnertortheater aufgeführtes Lustspiel „La sposa persiana“ („Die persianische Braut“). Eine Übersetzung erschien 1764 im 11. Teil der „Deutschen Schaubühne zu Wien“. Obwohl in Persien spielend, entwickelt auch dieses Intrigenstück gut türkische Bräuche. Prinz Tamas ist mit der schönen Fatime verlobt, liebt aber, bevor er sie gesehen, eine Sklavin. Als die Perserin erscheint, weiß die ränkesüchtige Nebenbuhlerin sie so verächtlich zu machen, daß Tamas jene zurückweist. Erst als das hinterlistige Spiel durchschaut ist, nimmt er die von Großmut Strahlende auf und erhöht sie zur Fürstin. Das Stück besitzt scharf gezeichnete Charaktere und lebhaften Szenengang, ohne wie Favarts Lustspiel versifizierte Einlagen zu bieten.

¹⁾ Gibert hatte diese Einlagen sowohl in einfacher (unbegleiteter) Liedform wie in Direktionspartitur und Orchesterstimmen stechen lassen (Exemplar in der Schloßbibliothek Berlin). Favart nahm die Melodien als Anhang zu seiner Dichtung in den 4. Band des „Théâtre de M. Favart“, Paris 1763–77, auf. Von selbständigen Instrumentalstücken (Ouverture, Tänze) ist nichts bekannt geworden.

²⁾ Der Mufti leitet dies mit einem Huldigungsgesang an den Sultan ein: „O Mahomet, prend soin de destinées Du plus grand des Sultans.“

Es ist nicht bekannt, ob Haydn mit einer Ouvertüre und Zwischenaktsmusiken dazu betraut wurde. Möglich wäre es durchaus; doch könnte ihn auch der Stoff an sich gereizt haben. Die Musik wird unter den im Jahrzehnt zwischen 1765 und 1775 entstandenen Sinfonien zu suchen sein. Bei der *Bella Circassa* könnte an die zweite Frauenrolle des „Soliman II.“ gedacht werden, die Favart Delia nennt und als Circassierin hinstellt. Der Dichter legte der des Instrumentenspiels Kundigen anmutige Liebeslieder in den Mund. Bei *Elena Greca* lag vielleicht eine Formung des Stoffes „Raub der Helena“ zugrunde, möglicherweise sogar ein italienisches Original (*Elena rapita*).

Bedauerlich ist, daß man Näheres über das Programm von Nr. 55 Esdur *Der Schulmeister* (1774) nicht kennt. Da ehemals noch ein Divertimento für sechs Instrumente *Der verliebte Schulmeister* (D dur, Adagio) vorhanden war, so fragt sich, ob Carpani dieses oder die Sinfonie gemeint hat. Vielfach gingen auch Haydn's Divertimenti unter dem Namen Sinfonie, und gewiß bergen sie nicht weniger programmatische Züge¹⁾. Von Verliebtheit ist in der Sinfonie nichts zu spüren, dagegen viel von jener liebenswürdigen Poesie des deutschen Schulmeisters, bei der Bakel, Scheltwort und ein wenig Pedanterie durch Grundgütigkeit und Abgeklärtheit aufgewogen werden. Wenn nicht alles trügt, beginnt die Sinfonie mit den unfreiwilligen Humoren einer Schulstunde und schließt mit Tanz, Ballspiel und Reigen der Kinderschar im Freien, woran der alte Herr selbst sich mit einzelnen Sprüngen beteiligt. Sie nach dieser Seite hin zu erläutern, mag einer andern Gelegenheit vorbehalten bleiben²⁾.

Die Sinfonie Nr. 22 Esdur (1764) heißt allgemein *Der Philosoph*, ohne daß die Überlieferung Näheres verriete. Ihr Charakter weist erneut auf ein Lustspiel; ließen doch die Dichter gerade damals ihren Spott gern an eingebildeten oder lächerlichen Philosophen aus. Nach Zeit und Umständen kann Haydn nur das zweiaktige Intermezzo „Il filosofo“ des Goldoni vor sich gehabt oder auf der Eisenstädter Bühne gesehen haben³⁾. Es beschäftigt, wie üblich, nur zwei Personen. Anselmo eifert aus „philosophischen“ Gründen gegen Liebe und Ehe; Lesbina versteht ihn durch schlaues Spiel zwar geneigt zu machen, versieht es aber am Schluß durch Unbedachtsamkeit, so daß das Ganze in ein Zankduett ausläuft. Anselmos Monolog am Anfang, in dem er über das Übel in der Welt nachsinnt, wird man im Adagio, Lesbina's scharfe Überredungskünste als verkleideter Student im ersten Allegro sehen dürfen. Während das Menuett mit Trio beide in bestem Einvernehmen zeigt, entwickelt das Finale-Presto mit seiner Doppelthematik die lustige Szene der gegenseitigen Verwünschungen am Schluß.

¹⁾ So trägt ein noch unveröffentlichtes, nur mehr in einer Reduktion für Klavier und Violine erhaltenes Divertimento aus dem Jahre 1767 den Titel *Der Geburtstag*. Es hängt vermutlich mit dem im gleichen Jahre in Wien aufgeführten Lustspiel „Der Geburtstag“ des Theaterdirektors Franz v. Heufeld zusammen, über das Lessing in den Fragmenten zur Hamb. Dramaturgie sagt: „Es schildert verschiedene lächerliche Charaktere, die bei Gelegenheit eines Geburtstages auftreten, der in einer adligen Familie auf die zu Wien gewöhnliche Art gefeiert wird.“ – Über eine anzügliche Neckerei Haydn's aus seinen Londoner Tagen mit einer Violinsonate *Jakobs Traum* berichtet Dies S. 152.

²⁾ Beziehungen zu Telemanns Kantate „Der Schulmeister“ lassen sich nicht entdecken, obwohl auch sie eine Schulstunde mit lustigem Ausgang parodiert.

³⁾ Opere drammatiche giocose, Turin 1757, Bd. 4, S. 194.

Dem Text entsprechend erscheint dabei das bedächtige „Philosophen-Motiv“ der Hörner aus der Adagioeinleitung jetzt im Sinne des zornig gewordenen Anselmo in schroffer, abweisender Form.

Für Carpanis *Solitario* fehlt vorläufig ein bestimmter Anhalt. G. K. Pfeffels Trauerspiel „Der Einsiedler“ (1761) kommt schwerlich in Frage. Eher ein Stoff humorvollen Inhalts wie „Il solitario reso sociabile per amore“, den Pietro Angiolini – wohl nach einem älteren italienischen Original – 1796 als Ballett auf die Bühne brachte¹⁾. Zu zeigen, wie ein Einsamer durch Liebe wieder gesellig gemacht wird, ergäbe keine undankbare Gelegenheit für eine heitere Sinfonie. Sollte es jene in d moll Nr. 34 (vor 1767) gewesen sein, die mit einem langen grüblerischen Selbstgespräch beginnt, im Allegro zugvoll und neckisch ausgreift, ein frisches Menuett folgen läßt und im Triolengetriebe ihres Finales ein überzeugendes Bild des endlich wieder gesellig Gewordenen entrollt? Der überraschende d moll-Einschub ließe sich als Rückblick auf die Vergangenheit deuten. Auf alle Fälle dürfte es sich auch hier um einen moralisch scharf ausgeprägten Charakter gehandelt haben. Nicht minder bei der ebenfalls noch nicht festgestellten Sinfonie *Il poltrone*. An Mitteln, einen Furchtsamen, einen Hasenfuß in entscheidenden Lebenslagen musikalisch zu charakterisieren, wird es Haydn nicht gefehlt haben. Was wiederum bei Nr. 43 (Es dur, vor 1772) zur Überschrift *Merkur* geführt hat, bedarf noch der Nachforschung; die Haydnliteratur gibt keine Auskunft. Der Wesenszug dieser Sinfonie, schon an der Tonart erkennbar, geht mehr ins Weiche, Empfindsame und entbehrt selbst im Finale des eigentlichen Humors. Eine literarische Vorlage, die dem rätselhaften Titel entspräche, habe ich nicht ausfindig machen können. Vielleicht ist sie in französischem Bereich zu suchen.

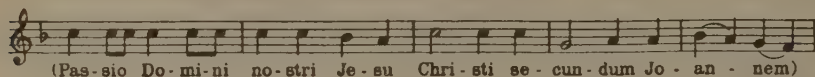
Haydns beide *Jagdsinfonien* – Nr. 31 (1765; mit dem Hornsignal) und Nr. 73 (1781), beide in D dur – haben in Joh. Gottlob Harrers drei Jagdsinfonien aus den Jahren 1737–47 lehrreiche deutsche Seitenstücke. Harrer, Bachs Nachfolger im Thomaskantorat († 1755), schrieb sie als Kapellmeister des Grafen Brühl für die Hubertusjagden des Dresdener Hofes²⁾. Sie erfreuten, wie man annehmen darf, die Jagdgesellschaft am Abend des Hubertustages (3. November) beim Festmahle. Dementsprechend begnügen sie sich nicht mit dem üblichen Hörnergetön, das freilich vorschriftsmäßig die wichtigsten sächsischen Jagdsignale hören läßt, sondern schildern darüber hinaus den Verlauf des frohen Tages überhaupt. Das gilt auch für Haydns erste. Am Ein- und Ausgang der Sinfonie erklingt das gleiche Hornsignal. Der erste Satz zeigt das Antreten und Sammeln der Gesellschaft und den Beginn der Jagd, die Durchführung diese selbst (mit dem Aufplattern des aufgescheuchten Flugwilds) und ihr Ende. Im Adagio (Siciliano) scheint sich die Gesellschaft mit Erzählungen zu unterhalten: Violine, Violoncell

¹⁾ Library of Congress, Catalogue of opera librettos, ed. Sonneck I, S. 319, zu „Il convito“ von Cimarosa. Ebenda wird ein völlig anonymes Textbuch „Der Einsiedler. Ein Schauspiel mit Gesang von L.“ (Leipzig 1780) genannt. Vivaldis viertes Konzert aus op. 7, II ist in einer Handschrift der estensischen Musikalien mit *Il Ritiro* (Die Einsamkeit) überschrieben.

²⁾ Sie befinden sich handschriftlich in der Stadtbibliothek Leipzig und wurden im Bach-Jahrbuch 1931, S. 140, angezeigt. Andere, auch die von Pohl genannten Jagdsinfonien, liegen wesentlich später.

Menuett greift den Ruf der Oboe auf, als sei er verstanden worden. Nun ist das Sehnen bei den Männern; sie klagen minder weich, in Fis-dur, aber ebenso hoffnungslos und melancholisch, ihrerseits (im Trio) unterstützt von schwärmendem Hornklang. Es erfolgt ein erneuter Zornesausbruch der Musiker, jetzt indessen ratloser als früher und mit Episoden, die die einzelnen Temperamente hervorzukehren scheinen: die Stichelnden, die Schimpfenden, die Tobenden, die Grollegenden. Diese behalten das letzte Wort. Wie wenn beschlossen worden wäre, bei allernächster Gelegenheit sich aus dem Staube zu machen, beginnt das Orchester ein überaus zärtliches Adagio. Seine Anmut und Liebenswürdigkeit soll, wie es scheint, die beginnende Disziplinosigkeit des allmählichen „Sichdrückens“ der Spieler minder schwer erscheinen lassen. Die beiden Konzertmeister – als die Bestbesoldeten und darum am längsten Aushaltenden – schließen ihr allmählich versandendes Violinduo im Pianissimo. Ist diese Deutung der Sinfonie richtig, dann hätte es, bevor Haydn, der jederzeit Gütige, mit seinem alles ausgleichenden Humor einen Ausweg fand, in den Orchesterproben manchen heftigen Auftritt gegeben¹⁾. Auch hier handelt es sich, wie man sieht, um eine moralische Charakteristik.

Wiederum durch Carpani (S. 107) ist bezeugt, daß Haydn außer den „Sieben Worten“ mehrere Kirchensinfonien, insbesondere „Karwochen-Sinfonien“ (per i giorni santi) geschrieben hat, die zunächst in Eisenstadt, dann auch am kaiserlichen Hofe und anderswo gespielt wurden. Er nennt drei: in G dur, D dur, c moll, nicht aber jene in d moll stehende dreisätzige Nr. 26, die den Beinamen *Lamentatione* führt. Gerade diese aber kennzeichnet sich als solche durch Verwendung der kirchlichen Intonation zu den Lamentationen Jeremiae. Die liturgische Melodie tritt freilich nicht erst, wie Pohl und Nef anmerken, im Adagio auf, sondern schon im ersten Allegro, ja wird in Takt 16 sogar mit einem Zitat des Introitus der Karfreitags-Passionsverlesung eingeleitet:



Die Sätze verraten Bußstimmung und heftige Selbstanklagen. Darauf deuten, vom Allegrotempo abgesehen, die erregten Synkopen, die obstinate Achtelbegleitung des Allegros, die merkwürdige Symbolik des Adagios – Gegenüberstellung des kindlich bittenden und des schuldbewußt zitternden Christenherzens –, das trostlos sich gebärdende d moll-Menuett. Selbst das Trio mit seinem hoffnungsvoll aufleuchtenden Dur würde dem nicht widersprechen. – Zur selben Gruppe gehört zweifellos auch Nr. 49 f moll, genannt *La passione* (1768). Der Ausdruck des Düsternen, ja Wilden erhebt sich hier zu einer bei Haydn selten so streng durchgehaltenen Konsequenz. Wenn Carpani ohne diese Sinfonie zu nennen, bemerkt, der Meister habe in solchen Stücken öfters Akzente des Zorns über die Verworfenheit der Sünder und Juden angebracht, so mochte dies im besonderen auf diese Sinfonie zutreffen. Eine Analyse der Ausdruckssymbolik

¹⁾ Das bestätigen für einen ähnlichen Fall (bei Sinfonie Nr. 66) die Worte: „Betet für die Gefangenen!“ die Pohl (II, S. 267) in der Violinstimme eines der Primgeiger fand.

führt geradenwegs zur Szene des Zuges nach Golgatha. Im Adagio mit seiner gedämpften Tonfarbe das Trauern und Bangen der kleinlaut harrenden Gläubigen; im Allegro molto das mit Anzeichen der Wut und rohen Gewalt sich vollziehende Stoßen und Drängen der Kriegsknechte¹⁾, untermischt mit sanften Episoden der Ergebung; das Menuett ein Bild der Trostlosigkeit (der Jünger?), die im Trio trotz des F dur nur wenig aufgehellt wird. Schließlich im Finalpresto ein Ausbruch heller Verzweiflung, wie ihn die Zeit sich bei der Gewissensqual des reuigen Petrus vorstellen mochte²⁾. – Eine Kirchensinfonie, wie man sie auch an anderen hohen Festtagen ins Hochamt einzulegen pflegte, ist ferner Nr. 30 C dur mit dem Beinamen *Alleluja* (1765). Dreisätzig, mit einem schönen Flöten-solo im Andante, wäre sie am besten mit „Weihnachtssinfonie“ zu bezeichnen. Haydn scheint die Szene an der Krippe vor Augen gehabt zu haben. Und daß sich irgendwo auch eine Oster- und eine Pfingstsinfonie verbirgt, dürfte kaum zweifelhaft sein³⁾.

Der allgemein gehaltene Titel *Trauersinfonie* für Nr. 44 e moll (vor 1772) läßt keinen Schluß auf eine bestimmte Vorlage zu. Daß eine solche bestanden hat, sei es als Trauergedicht eines Fremden, sei es als selbstgesponnenes „romanzetto“ im Sinne Carpanis, macht der überaus scharf ausgeprägte Charakter der Sätze wahrscheinlich. Adagio und Menuett-Trio stehen in E dur; das erste ein seelenvoller, aus wehmütigem Erinnern kommender Gesang, das andere ein Bild weichen, gelösten Hingebenseins, wie es wohl beim Gedanken an den ewigen Schlummer auftauchen mag. Hiermit bildet das Trio zugleich die tröstliche Antwort auf das harte e moll des Menuetts und seines im Symbol des Kanons verkörperten Hinweises auf das Gesetz des Sterbenmüssens. Das erste Allegro: eine schmerzbewegte, düstere Phantasie über den Gedanken O Tod, wie bitter bist du, im Finale ein Zurückfallen in den Kampf mit dem Unvermeidlichen. Auf einen namenlosen „Helden“ ist dieses kleine instrumentale Requiem sicherlich nicht geschrieben. Sollte die Haydnforschung nicht einen Anlaß aus der persönlichen Umgebung des Meisters feststellen können⁴⁾?

Doch die Reihe der beglaubigten Programmsinfonien ist noch nicht zu Ende. *Le matin* (Nr. 6) und *Le midi* (Nr. 7), beide zu den frühesten Beispielen gehörend, bedürfen einer eingehenden, an dieser Stelle nicht durchführbaren Analyse. Sie

¹⁾ Die Binde- und Stoßsymbolik in den Takten 14–22 erinnert an die analoge in Bachs Musik zu „So ist mein Jesus nun gefangen“ der Matthäuspassion.

²⁾ Haydn mag dabei an den großartigen Eingangsmonolog des verzweifelten Petrus in Metastasios „Passione“ gedacht haben, der von Zeitgenossen ähnlich in Musik gebracht worden ist. Da übrigens alle Sätze dieser Sinfonie mit C beginnen, so wäre denkbar, daß Carpani sie als eine c moll-Sinfonie im Gedächtnis hatte und (wie oben im Text zuvor bemerkt) zu den drei ihm bekannten Kirchensinfonien rechnete.

³⁾ In älteren Quellen wird zuweilen die Lamentatione-Sinfonie gleichzeitig als Weihnachts-sinfonie ausgegeben. Das beruht natürlich auf einer sinnlosen Verwechslung.

⁴⁾ Zum Vergleich halte man die spätbarocke Trauersinfonie des Pietro Locatelli auf den Tod seiner Frau dagegen (im Neudruck bei C. F. Kahnt, Leipzig). Sie berührt sich in entscheidenden Punkten mit dem oben gegebenen Programm, schließt freilich mit einer „consolatione“. Vermutlich ist auch Händels Concerto grosso in h moll – der spezifischen Trauertonalart seit Bach bis Beethoven und Schubert – eine solche Trauersinfonie. Es streift dieselben ernsten Gedanken-gänge. Der Anfang seines erdenfernen E-dur-Largos zeigt sogar eine gewisse Verwandtschaft mit Haydns Adagio, das dieser selbst sich für seine eigene Leichenfeier gewünscht haben soll.

wird sich am besten an dem idyllischen Epos „Die Tageszeiten“ (1756) von Friedr. Wilhelm Zachariae unterrichten, dessen in verkleinerter Odenform gehaltenes, ebenso betitelt Gedicht um dieselbe Zeit Telemann in Hamburg in Musik setzte. Als Vorbild galten offensichtlich Vivaldis Jahreszeitenkonzerte und dessen Verfahren, in jedem Satze gleich mehrere kleine poetische Augenblicksbilder einzufangen. Nr. 8 wäre, wie schon bemerkt, als *Le soir* auszuscheiden und dem „Auswanderer-Programm“ zuzuweisen. Abendlichen Stimmungen kommt viel eher die Sinfonie Es dur Nr. 11 entgegen, die zudem, wie die beiden andern, mit einem Adagio anfängt¹⁾. – Mit Nr. 48 (*Maria Theresia*), Nr. 53 (*L'impériale*), Nr. 69 (*Laudon*) liegen gleichsam Repräsentations-Sinfonien vor, Stücke huldigenden Inhalts, die jenen zahlreichen „Zeitliedern“ entsprechen, mit denen die österreichischen Dichter die Kaiserin und den volkstümlichen, 1776 zum Feldmarschall erhobenen Helden Laudon ansangen. Sie spielen auf Größe, Charaktereigenschaften und Friedenstaten beider Persönlichkeiten an, rechnen also wohl zu denen, die Haydn für bestimmte Ehrentage im Hause Esterházy (Geburts- und Namenstage, hohe Besuche) zu liefern hatte. Carpani zählt solche Sinfonien zu einer besonderen Gruppe und nennt sie vor allen andern „briose e solenni“.

Lenken wir die Aufmerksamkeit von diesen zwei Dutzend betitelten Sinfonien schließlich auf die unbetitelten der ersten vier Bände der Gesamtausgabe, so bietet sich dem geschulten Auge kein grundsätzlicher Unterschied. Schritt für Schritt stößt es auf Einfälle absonderlicher Art, auf Tonereignisse, deren ungewöhnliche musikalische Form die Frage nach der programmatischen Idee wachruft. Wieviel Überraschungen allein in den langsamen Sätzen: die Aufgeregtheit der tiefen Stimmen in Nr. 23, das ohne Programm nahezu unverständliche Adagio von Nr. 28, das merkwürdige Dialogisieren der Geigen in Nr. 29, das dramatische Verhältnis von Tutti und Soli in Nr. 36, die Echos in Nr. 38, das rätselhafte Flötensolo in Nr. 41, das Lach-Stakkato im Adagio und das Menuett „al roverso“ (also „more ebraico“; etwa zur Charakteristik eines Juden?) in Nr. 46 (die auch sonst ein Programm förmlich aufdrängt), das Adagio im doppelten Kontrapunkt in Nr. 47. Noch Kühneres bringen einzelne der noch ungedruckten, der Öffentlichkeit gänzlich unbekannt gebliebenen, etwa Nr. 67 mit dem abnormen Effekt des „col legno d'arco“ und dem kecken Dudelsackmenuett, bei dem die zweite Violine (wie im *Distretto*) die G-Saite ins F hinunterstimmt²⁾. Die Fülle an Deutungs- und Interpretationsproblemen, die die nächsten Bände bieten werden, läßt sich schon jetzt als unerschöpflich bezeichnen. Offenbar hat Carpani nur die damals bekanntesten Programmsinfonien angeführt. Doch fällt auf, daß sowohl sie wie auch die meisten übrigen der vor 1780 liegenden Schaffenszeit Haydns angehören. Ist der Meister später mit Andeutungen vorsichtiger geworden? Bezogen sich die Pariser und die Londoner Sinfonien auf Stoffe, die nicht durch ein einziges Schlagwort zu kennzeichnen waren oder, wenn doch,

¹⁾ An dem Vorhandensein einer „Abendsinfonie“ braucht also nicht gezweifelt zu werden. Vielleicht war Vivaldis *La notte* in Eisenstadt noch immer so bekannt und beliebt, daß der Fürst eines Tages den Wunsch aussprach, die andern drei Tageszeiten von Haydn in ähnlicher Weise dargestellt zu sehen. Daraus würde sich das Fehlen einer „Nachtsinfonie“ erklären.

²⁾ Eine Notenprobe bei Pohl II, S. 267. Das Trio mag Beethoven im Gedächtnis gehabt haben, als er die berühmte Kraftstelle im Trio des Vivaces seines Streichquartetts op. 135 niederschrieb.

unter solchem von einem jetzt international gewordenen Publikum nicht verstanden worden wären? So geschah es, daß dieses selbst Bezeichnungen vornahm, entweder auf Grund eines hervorstechenden Einzelmerkmals (z. B. *L'ours*, *La poule*, *The surprise*) oder eines zufälligen Begleitumstands (z. B. *La reine*, *Salomon*). Das wirkliche poetische Bereich dieser späteren Sinfonien auszukundschaften, wird es weitreichender Untersuchungen bedürfen, deren Methodik erst im Entstehen ist. Was sie ergeben werden, liegt noch im Ungewissen. Der Weg ist indessen durch die Titelhinweise der früheren gegeben.

Im übrigen liegt Haydns instrumentales Lebenswerk noch immer wie ein Demantberg vor künftiger Forschung. Der heute selbst von der Fachwissenschaft überschaubare Bezirk ist nur erst ein Teil, nicht das Ganze. Ihre Erkenntnisse und Feststellungen werden mit dem Fortschreiten und der Vollendung der Gesamtausgabe wachsen und zu alten Problemen neue fügen. Auch das der „Programm Musik“ Haydns wird innerhalb des erst schwach beleuchteten künstlerischen Gesamtbildes des Meisters immer wieder hervortreten und nach einer Lösung heischen. Wir werden hoffen dürfen, daß dazu eine weitere planmäßige Erhellung der Musikanschauung des 18. Jahrhunderts die bisher nur unvollkommenen Versuche in dieser Richtung zu einem vorläufigen Abschluß bringt.

Bachs Vokalität

Von

Walther Vetter

Ein tiefgreifender Unterschied in der Behandlung von Instrumenten und Singstimmen besteht in Bachs vokal-instrumentalen Werken nicht, das ist eine alte Erkenntnis, eine Erkenntnis allerdings, die heute anders und unzweifelhaft richtiger begründet wird als früher. Die oft wiederholte Behauptung, Bachs Vokalität sei von instrumentalem Charakter, ist längst als Irrtum erkannt. Es trifft zwar zu, daß sich in manchen Fällen eine Bachsche Gesangsstimme als tongetreue Kopie einer Instrumentalstimme entpuppt, daß Vokalstimmen zuweilen unlösbarer Bestandteil einer im übrigen rein orchestralen Polyphonie werden und Bach im konzertierenden Stil Singstimmen und Instrumente völlig gleichartig behandelt¹); es ist jedoch nicht ein spezifisch Instrumentales, das die Singstimme in solchen Fällen aufnimmt, es ist vielmehr ein Drittes, Höheres – man kann es als das Musikalische oder Geistige schlechthin bezeichnen, das sie in sich verarbeitet. Richtig betont K. Hasse²) gelegentlich einer Erörterung der Gleichartigkeit von vokaler und instrumentaler Schreibweise bei Bach, daß jeder dieser Stile eine Steigerung erfahre, indem er Merkmale des andern in sich aufnehme. Einen ähnlichen Gedanken äußert vor ihm bereits Abert; er spricht³) von Bachs „tief-sinniger Verbindung von Gesang und Orchester und seiner merkwürdigen Vokalität, die man schon für instrumental gehalten hat, während sie weit eher ein abstraktes, vom Materiellen des Klanges wegstrebendes Musizieren ist.“ Hier hat Abert nur die Behandlung der Singstimme im Auge; was aber für sie zutrifft, gilt umgekehrt auch für die Instrumente. Es wäre ja auch wenig folgerichtig, wenn Bach das Materielle des Klanges bei den Instrumenten mehr interessierte als bei den menschlichen Stimmgattungen. Wenn der Meister also zwischen der Behandlung von Gesangsstimmen und Instrumenten keinen tiefreichenden Unterschied macht, so geschieht dies keineswegs, weil er die Singstimmen wie Instrumente oder die Instrumente wie Singstimmen gebraucht; er kennt eine höhere Instanz als den Klangwert der einzelnen Tonerzeuger, den er nur in beschränktem Umfang und nur von Fall zu Fall ausnützt. „Nur so weit war“, wie Schering es formu-

¹) Vgl. B. F. Richter, Bach-Jb. 1912, S. 7; Schering, Bach-Jb. 1921, S. 56; K. Hasse, Bach-Jb. 1929, S. 103 f. – Als besonders drastisches Beispiel völligen Verwobenseins der menschlichen (Baß-) Stimme mit dem instrumentalen Geflecht des Orchesters sei die Arie „Seligster Erquickungstag“ aus der Kantate Nr. 70 angeführt (Ges.-Ausg. Jg. 16, S. 366 ff.).

²) Bach-Jb. 1929, S. 92.

³) Illustr. Musiklexikon, Stuttgart 1927, S. 34.

liert¹⁾, „das sinnliche Element des Klanges in allen seinen Offenbarungsformen ihm etwas wert, als es Gefäß für etwas Geistiges sein oder werden konnte.“

Für die Versinnlichung dieses Geistigen im Kunstwerke haben nun natürlich die verschiedenen Möglichkeiten der Ausgestaltung des Klangkörpers nicht alle die gleiche Kraft und Bedeutung. Die außerordentliche Mannigfaltigkeit der Ausstattung des Bachschen Klangapparates²⁾ entspringt keiner bloßen Willkür, in ihren letzten Ursachen auch keineswegs der vielberegten zeitlich-örtlichen Besetzungsmöglichkeit, sondern sie will als jeweils geeignetstes Gefäß für jenes Geistige dienen. Die unleugbaren stilistischen Unterschiede zwischen einer Bachschen Orchestersuite, einer Kantate, einer Motette beruhen nicht so sehr und wenigstens nicht vornehmlich auf der Verschiedenheit der klanglichen Einkleidung, als vielmehr auf der Andersartigkeit der jeweiligen geistigen Zielsetzung³⁾. In diesem Sinne vermag man sehr wohl von einer spezifisch Bachschen Vokalität im Gegensatz zu seiner instrumentalen Schreibweise zu sprechen, und es wird für die Stilbestimmung nur die Bedingung der Ausfindigmachung der betreffenden geistigen Zielsetzung zu gelten haben.

Bachscher Vokalität reiner Prägung begegnen wir in den Motetten. Hieran ändert auch die Tatsache nichts, daß Bachs Motette durch ein Instrument akkordisch ergänzt wurde⁴⁾. Im Gegenteil, diese ganze Basso-continuo-Problematik birgt gleichzeitig wichtige Fragen Bachscher Vokalität in sich. Als entscheidendes, wenn auch nach Scherings Beibringung reichen Materials zur Leipziger Motettenpraxis heute nicht mehr einziges Kriterium zur Beantwortung der Frage, ob die Bachschen Motetten begleitet oder unbegleitet zu singen seien, gilt mit Recht der Umstand, daß zahlreiche Akkorde bei rein vokaler Ausführung „nicht richtig“ klingen⁵⁾. Diese „falsche“ und nur dank der Beigabe generalbaßmäßiger Ergänzung zu berichtigende Stimmführung ist es nun aber gerade, die ein wichtiges Merkmal der gesanglichen Schreibweise Bachs darstellt. Die gefürchtete Schwierigkeit der Motetten beruht zu einem Teile auch auf ihr. Gerade die im landläufigen Sinne musikalischen Sänger werden sich daran stoßen, wenn beispielsweise die Männerstimmen ihre Höhenlagen vertauschen und der Baß dessenungeachtet seine sinngebende Funktion an den Tenor nicht abtritt. Der den Singbaß in der tieferen Oktave verdoppelnde Continuo schafft hier zwar Abhilfe, indem er den akkordischen Sinn klarstellt, aber die vokale Stimmkreuzung und das Übergreifen des Singbasses in den Raum zwischen Tenor und Alt schafft er nicht aus der Welt, und sehr bezeichnenderweise ist man sich auch durchaus nicht einig, ob durch das Mitgehen des Generalbaßinstrumentes (oder gar eines ganzen Orchesters) die eine Schwierigkeit nicht bloß durch eine andere ersetzt wird. Heuß betont die Schwierigkeit der gemischt vokal-instrumentalen Aus-

¹⁾ Bach-Jb. 1928, S. 135.

²⁾ Vgl. K. Hasse, Bach-Jb. 1929, S. 93 und 96.

³⁾ Zur Verdeutlichung sei auf die polar gegensätzliche Kunsthaltung etwa eines R. Strauß hingewiesen; in seiner Musik ist der Klangwert in der Regel zugleich wesentlicher Gehalt.

⁴⁾ Heuß, Zeitschr. d. Internat. Musikgesellsch. VI, S. 107ff., nimmt an, daß diese Ergänzung durch die Orgel vorgenommen wurde; neuerdings macht Schering in seinem Buche „J. S. Bachs Leipziger Kirchenmusik“, Leipzig 1936, S. 136, glaubhaft, daß sie durch das Cembalo geschah.

⁵⁾ Vgl. auch Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal, Leipzig 1921, II, 1, S. 498.

führung, weil durch das mitgehende Instrument ein exaktes Zusammenwirken „unbequem“ werde, zumal sich die Chöre vielfach so sehr an ihre Selbständigkeit gewöhnt hätten, daß ihnen jegliche Begleitung hinderlich vorkomme; Schweitzer erblickt in der instrumentalen Ergänzung im eigentlichen Sinne eine Stützung für weniger virtuose Chöre¹⁾. Auf jeden Fall bleibt es eine Eigentümlichkeit von Bachs motettischem Stil, daß die wechselseitigen Überschneidungen der Singstimmen einen ungewöhnlichen Grad von Kühnheit erreichen, die eine besondere Art komplementär-akkordischer Instrumentalbegleitung erheischt.

Um die tiefere Bedeutung solcher Stimmführung zu würdigen, müssen wir um die geistige Zielsetzung dieser Bachschen Gesangkunst wissen. Nun verhält es sich bei den Motetten so, daß dank dem unbestreitbaren Übergewicht des Vokalen das Wort in einem Maße in den Brennpunkt des schöpferischen Interesses gerückt ist, wie in keiner anderen Gattung von Chorkompositionen des Meisters. Hier wie nirgends bewahrheitet sich der Ausspruch Scherings, daß es „keinen zweiten unter den Zeitgenossen“ gibt, „der das kunstvoll-rhetorische Element in seinen Werken zu solcher Höhe gesteigert hat“, und zwar speziell auch in den „chorischen Gebilden“²⁾. Diese kunstvolle Rhetorik tritt in den Dienst der geistigen Idee gerade auch der Motetten. Mit Bezug auf die chiasmisch-zyklische³⁾ Variationenreihe „Jesu, meine Freude“, die als Bachs großartigste Motette in den Mittelpunkt unserer Betrachtung gerückt sei, sagt Spitta, daß Bach in ihr Luthers Lehre in ihrer ganzen Strenge und Reinheit ausdrücke. Dieser Zielsetzung dient die Motette; ihr dient der besondere motettische Stil; ihr dienen letzten Endes auch die merkwürdigen Stimmüberschneidungen.

Zunächst sei daran erinnert, daß solche Stimmkreuzungen im fünf- und mehrstimmigen Satze ein ergiebigeres Feld finden als im vierstimmigen. Die Vielstimmigkeit der Bachschen Motetten leistet also dieser eigenartigen Setzweise Vorschub. Die Kantatenchöre sind in dieser Hinsicht bei weitem nicht so ertragreich. Der typische Kantatenchor Bachs ist bekanntlich vierstimmig, während sein motettischer Satz fünf- und mehrstimmig ist: die – wahrscheinlich doch wohl dem jungen Bach zugehörige – Motette „Lobet den Herrn“, scheinbar eine Ausnahme, verfügt über vier Singstimmen und einen vom Komponisten sorgfältig ausgeschrieben Continuo, der wiederholt die Funktion einer bemerkenswert selbständigen Baßstimme ausübt. Die unzähligen Möglichkeiten, die in den Kantaten der Instrumentenapparat überhaupt oder doch mindestens die ungleich reichere Verwendung von Instrumenten dem schöpferischen Ausdrucksbedürfnis Bachs bietet, werden in den Motetten durch die größere Anzahl der Gesangsstimmen und den aus ihr sich ergebenden beträchtlicheren vokalen Gestaltungsreichtum bis zu einem bestimmten Grade ersetzt. Primär ist die Schreibweise der Motetten nicht virtuoser, noch gar „instrumentaler“ als die der Kantaten, aber mannigfache Aufgaben zur Verwirklichung einer bestimmten geistigen Zielsetzung, die in der Kantate auf die Instrumente abgewälzt werden können, müssen in den

¹⁾ J. S. Bach*, Leipzig 1928, S. 671f.

²⁾ Schering, „Bach und das Symbol“, 2. Studie, Bach-Jb. 1928, S. 125f.

³⁾ In der genannten Motette offenbart sich der Chiasmus in folgender Anordnung der elf Sätze:
A B C D E F E¹ D¹ C¹ B¹ A¹.

Motetten den Singstimmen überantwortet werden, und hieraus ergibt sich ihr vielfach abweichender „schwieriger“ Stil.

Unter der Fülle der Erscheinungen seien diejenigen Stimmkreuzungen ins Auge gefaßt, die sich zwischen den Unterstimmen ergeben; sie sind die kompositionstechnisch schwerstwiegenden. An Gewicht folgen ihnen die Überschneidungen der Oberstimmen, während diejenigen der Mittelstimmen füglich weniger bedeutungsvoll sind. Die Betrachtung der in Rede stehenden Stimmbehandlung und ihrer geistig-musikalischen Hintergründe und Ziele hat von dem inhaltlichen und formalen Mittelpunkt des zyklischen Werkes auszugehen, dem fugierten Chor „Ihr aber seid nicht fleischlich, sondern geistlich, so anders Gottes Geist in euch wohnt; wer aber Christi Geist nicht hat, der ist nicht sein¹⁾.“ Um die musikalische Interpretation dieser Verkündung in streng lutherischem Sinn ist es dem Komponisten vom ersten bis zum letzten Ton der Motette zu tun. „Der Geist“, „Gottes Geist“, „Christi Geist“, „das Gesetz des Geistes“, das „Geistlichsein“ der Christenmenschen, in denen „der Geist wohnt“ – das sind die Kräfte, über welche der Römerbrieftext unablässig predigt und von denen Bachs Musik nicht minder beredt, kunstvoll-rhetorisch im Scheringschen Sinne, uns kündet. Zur richtigen Bewertung dieses Motettentextes muß man sich erinnern, daß mit diesen Paulusworten der einzige Beweis für die christliche Wahrheit geführt wird, der nach protestantischer Überzeugung überhaupt geführt werden kann, der Beweis nicht „in vernünftigen Reden“, sondern der Beweis „des Geistes und der Kraft“²⁾. Es ist zuzugeben, daß die Gedankenverbindung zwischen den fünf Abschnitten des Römerbrieftextes und den sechs Strophen des Johann Franckschen Kirchenliedes nicht an der Oberfläche zu finden ist; dem tiefer sich Versenkenden offenbart sie sich jedoch zwingend, und es ist nicht erfindlich, daß die Vereinigung der Epistelsätze mit dem Liede keine Einheit ergebe und etwas gezwungen erscheine³⁾. Im übrigen ist niemals eine großartigere und geschlossener musikalische Einheit erzielt worden, als die durch Bach aus diesem kombinierten Texte geschaffene. Daß der Komponist den Text im Vollbewußtsein seiner schlechthin fundamentalen Bedeutung vertonte, wird nicht zuletzt durch die von F. Smend zwingend erläuterte Tatsache bewiesen, daß unsere Motette im Aufbau aufs engste mit den beiden Passionen verwandt ist: Bach verfährt also mit letzter künstlerischer Sorgfalt und unter Einsatz der allerwirksamsten Mittel.

Mit jener künstlerischen Ökonomie, die von jeher Merkmal höchsten geistigen Schöpfungstums war, hütet der Meister sich davor, den Kardinalbegriff „Geist“, der in jedem einzelnen Bibelverse ausdrücklich vorkommt, dadurch abzubrauchen, daß er ihn in jedem der fünf Sätze in den Brennpunkt des musikalischen Geschehens stellt; er verwertet ihn vielmehr mit geflissentlicher Sparsamkeit. Seine völlige musikalische Durchdringung hebt er sich auf für das „Herzstück“ des Werkes, eben unsern fugierten Chor. Die Antithese „fleischlich – geistlich“

¹⁾ Über den formalen Aufbau der Motette unterrichten F. Smend a. a. O. und H. Stephan im Bach-Jb. 1934, S. 77ff.

²⁾ Erste Epistel S. Pauli an die Korinther, Kap. II, 4f.

³⁾ So B. F. Richter im Bach-Jb. 1912, S. 10.

beherrscht das Fugenthema, dessen Sechzehntelfluß scharf auf die Silbe „geist-“ einsetzt, während lauter Achtel vorangehen und auf das träge „fleisch-“ sogar eine punktierte Viertelnote erklingt. Allein dieses Thema ist im tiefsten Sinne des Wortes von unvergleichlich zündender Rhetorik. Die Themeneinsätze geschehen in der Reihenfolge T, A, S I, B, S II. Nach Eintritt des Basses erfolgt die erste bedeutsame Stimmüberschneidung gewissermaßen als „Instrumentationseffekt“. Der „fleischliche“ Teil des Themas hebt sich mit erhöhter Drastik vom „geistlichen“ ab, indem er zuletzt in der Tenorregion verschwindet, gewissermaßen im Sande verläuft, und die „geistlichen“ Sechzehntel beginnen infolgedessen mit der vollen Frische eines neuen Einsatzes: 71 III 2¹⁾. Die nächsten inhaltlich aufschlußreichen und satztechnisch folgenschweren Stimmkreuzungen ergeben sich in diesem Satze dort, wo die eigentliche Fuge, noch ehe sie sich voll ausgewirkt hat, zu Ende ist und jener erschütternde Abgesang anhebt: „Wer aber Christi Geist nicht hat, der ist nicht sein.“ Hier (75 I 2) verliert das Tongebäude den festen Boden unter sich, ein schwankender – unvorbereiteter und nicht kadenzierender – Quartsextakkord ergibt sich aus der Stimmkreuzung; die Musik wird zum Symbol des ohne Christum haltlos Gewordenen.

Dieser Abgesang läßt uns aber noch darüber hinaus einen Einblick in Bachs eigentümlichen Gesangsstil tun. Er ist nämlich nicht mehr und nicht weniger als ein Gegenstück zu jenen namentlich in Bachschen Orgelfugen üblichen freien Nachsätzen, welche die strenge Stimmigkeit der vorangehenden Fugendurchführungen aufgeben und kadenzhaften, frei phantasierenden, zuweilen auch rezitativmäßigen Charakter annehmen. Der Formgedanke ist in jenen Instrumentalfugen und in unserer Chorfrage der nämliche; die Art seiner Verwirklichung in der Motette beweist jedoch, wie völlig unabhängig von jeglicher instrumentalen Bindung Bach seinen Gesangsstil dort, wo es darauf ankommt, durchbildet. Er hätte die in Frage kommenden Textworte zweifellos auch in die eigentliche Fuge einarbeiten können; indem er sie abweichend behandelte, wurde er nicht allein ihrem besonderen geistigen Gehalte gerecht, sondern erfüllte zugleich, jedoch unter voller Wahrung einer ganz spezifischen Vokalität, ein ihm auch sonst wichtiges allgemeines musikalisches Formgesetz.

Außer der fünfstimmigen Fuge weist die Motette noch zwei weitere fünfstimmige Chöre über Episteltext auf, und zwar an zweiter und an vorletzter Stelle. Das Verhältnis dieser beiden thematisch eng verwandten Sätze zueinander ist für den Vokalkomponisten Bach in verschiedenen Punkten aufschlußreich. Merkwürdig genug ist im ersten Chore bereits die Aufteilung des Textes: „Es ist nun nichts Verdammliches an denen, die in Christo Jesu sind, die nicht nach dem Fleische wandeln“; diese Worte beanspruchen 78 Takte, während der Rest des Brieftextes – „sondern nach dem Geist“ – ganze sechs Takte einnimmt. Hier vornehmlich erweist sich die erwähnte Ökonomie in der Anwendung der musikalischen Darstellungsmittel. Der Paulusbrief mit seiner völlig außerkünstlerischen Tendenz der theologischen Einwirkung auf seine Leser darf es sich leisten, buchstäblich in jedem Satze den Geist zu zitieren, um dessen Wirkung alsdann in

¹⁾ Seite, System und Takt zitiert nach der Gesamtausgabe der Bachgesellschaft, Jg. 39.

immer neuer Weise zu interpretieren. Diese (mechanischen) Wiederholungen muß der Musiker meiden oder aber auf ihr geringstes Maß zurückführen, um in vier Sätzen das Hauptgewicht auf die Interpretation, die musikalische Exegese, zu legen und im fünften, zentralen Satze, der Chorfüge, den Geist aus seiner ganzen Fülle strahlen zu lassen. Freilich bedeutet das Verfahren Bachs auch in den genannten vier Sätzen mitnichten eine Vernachlässigung des von dem Schriftgelehrten Paulus so stark betonten Geistbegriffs. Der Komponist vermeidet nur die unablässige Wiederholung des einen Begriffes, die innerhalb des künstlerischen Organismus platt wirken müßte. Seine knappe zweimalige, musikalisch übrigens jedesmal verschiedene Intonation „sondern nach dem Geist“ (63 III 1; 66 I 6) ist gerade in ihrer lapidaren Kürze von je drei Takten von größter Wirkung, zumal Bach das erstemal unter anderem einen übermäßigen Dreiklang anwendet, der ans Mark greift. Formalistisch betrachtet, handelt es sich in beiden Fällen einfach um übliche Klauseln; die musikalische Ausstattung dieser Klauseln ist jedoch so selbständig und eigenartig, daß sie, weil rein textgeboren, einzig in einem Gesangswerk verständlich und daher möglich, in einer Instrumentalkomposition jedoch schwerlich vorzustellen ist.

Textzeugt in gleichem Sinne ist in diesem Satze und darüber hinaus in der ganzen Motette die Behandlung der Pausen. Sie sind vielfach nicht Motivbegrenzung, sondern unwegdenkbarer Bestandteil einer einheitlich artikulierten Melodielinie (62 I 1–4; II 2–5; 63 III 4–7; 64 I 3–6; 68 I 1 ff.; 5 ff.; II 3 ff.; 5 f.; 6 f. usw.; 81 IV 1–4). Hier ist das rhetorische Element innerhalb von Chorsätzen mit höchster Kühnheit ausgeprägt; hier erinnert der Lyriker Bach, ohne deshalb sein Wesen zu verleugnen, an den Dramatiker Schütz¹⁾. Die chorische Gemeinschaft wird gleichsam zu einer einzigen Persönlichkeit; Differenzierungen, wie sie der chorisch ausgeführten Instrumentalmusik von Natur eigen sind, fallen fort. Wo auch immer in irgendeiner instrumentalen Musik ähnliche „sprechende Pausen“ vorkommen, deuten sie auf entsprechenden vokalén Einschlag: so eigenständig ist Bachs Motettenstil.

Ein großer Teil des Satzes „Es ist nun nichts Verdammliches“ wird von einem Fugato (62 III 1 ff.; 65 I 4 ff.) beherrscht, das in dem korrespondierenden Satze „So nun der Geist“ wiederkehrt (82 III 1 ff.). Diese Wiederkehr ist tongetreu. Das Thema schreitet im wesentlichen diatonisch auf und ab. Im ersten Chore wird die erste Silbe des Wortes „wandeln“ auf insgesamt vierzig Töne verteilt, während die zweite Silbe auf den einen abschließenden Ton fällt. Wir haben mithin, um den Terminus von Christian Wolffs „Psychologia empirica“ zu gebrauchen, eine *Figura hieroglyphica primitiva*, eine „ursprüngliche Symbolfigur“, vor uns²⁾. Der Sachverhalt ist denkbar einleuchtend, die Symbolbedeutung gewissermaßen mit Händen zu greifen. Trotzdem läßt uns, wenn wir die Entwicklung der Motette weiterverfolgen, die Betrachtung gerade dieses charakteristischen Fugatothemas erkennen, daß Bach doch nicht in dem Maße Kind seiner Zeit war, um nicht seinen – neuerdings durch Schering klar bewiesenen und tief begründeten –

¹⁾ Vgl. H. Abert, „Bach und wir“. Gesammelte Schriften und Vorträge, hrsg. von F. Blume, Halle a. S. 1929, S. 136 f.

²⁾ A. Schering, „Bach und das Symbol“, 3. Studie, Bach-Jb. 1937, S. 90 f.

„Drang zur Bildhaftigkeit“ gelegentlich höheren künstlerischen Gesichtspunkten unterzuordnen. Im zweiten Chore nämlich, „So nun der Geist“, läßt der Komponist das Wort „wohnet“ zu dem unverändert diatonisch schreitenden Fugathema singen. Man könnte sich versucht fühlen, diese Merkwürdigkeit damit zu erklären, daß sich in ihr das natürliche Schwergewicht der von Bach geflissentlich gewahrten chiasmisch-zyklischen Form bekunde; der reine Formgedanke, dessen klare Innehaltung nicht zuletzt die großartige künstlerische Geschlossenheit der Motette bedingt, habe sich in diesem Falle eben einmal als stärker erwiesen als der Symbolgedanke. Bei Lichte betrachtet, wird man mit solcher Erklärung der Eingebung Bachs jedoch nicht gerecht. Er hätte ohne jede Schwierigkeit die „schreitende“ Symbolfigur in eine „beharrende“ verwandeln können, ohne die formale Entsprechung der beiden Chöre zu gefährden. Der zweite Chor ist ohnehin alles andere, denn eine mechanische Wiederholung des ersten. Die Musik dieses ersten Chors ergeht sich in aller epischen Breite, die Wiederkehr am Schluß der Motette entfaltet eine gestraffte, zugespitzte Form. Beim ersten Male wiederholt Bach die ersten acht Takte samt ihrem Texte, das zweite Mal bringt er in den entsprechenden Takten (9–17) zu neuem Texte eine neue Musik. Besonders bezeichnend aber für die ganz von innen heraus, vom Inhalte her, geborene Vokalität ist die gleichfalls abweichende Schlußpartie des zweiten Chores. Ohne die Formbeziehung zum ersten Chore aufzugeben oder auch nur wesentlich zu lockern, läßt sich Bach durch den „Geist“, der ihm das erste Mal jene beiden markanten Dreitakter eingab, zu einer Solokadenz des ersten Soprans inspirieren, die nach allem, was über die grundlegende Bedeutung des Geistbegriffs nicht nur für unsere Motette, sondern für die gesamte protestantische Weltanschauung beigebracht worden ist, geradezu als Gipfelleistung einer ganz in den Dienst der geistigen Idee gestellten kunstvollen Rhetorik bezeichnet werden muß (83 III 3–4). Wie der Komponist in diesen Fällen im zweiten der in Rede stehenden Chöre neue Wege beschreitet, so hätte er auch den Symbolgehalt des Fugathemas in Anpassung an das neue Textwort abändern können. Aber er opfert das Fugathema nicht. Er verleugnet damit – man kommt um diese Feststellung nicht herum – seinen Symbolcharakter. Freilich ist, wie bereits dargestellt, die tönende Umwelt, in welche das Fugato eingebettet ist, stark verändert, und so gewinnt auch das Fugathema selbst ein neues Gesicht. Letzten Endes haben wir einen Sonderfall des bekanntlich für einen bedeutenden Teil des Bachschen Lebenswerkes wichtigen Parodieverfahrens vor uns, und auch für ihn gilt das Wort Scherings: dieselbe Musik „ist plötzlich eine andere geworden“¹⁾.

Das Kirchenlied, Johann Crügers Melodie, ist der ideelle Kern der gesamten Motette. Die nämliche verhältnismäßig schlichte vierstimmige Fassung des Liedes leitet die Motette ein und schließt sie ab; zwischen die Episteltextvertonungen ist alsdann je eine Kirchenliedvariation gesetzt. Ihr Stil ist weise abgestuft und den jeweilig flankierenden freien Sätzen sorgfältig angepaßt. Die dritte Strophe, „Trotz dem alten Drachen“, die bei Erörterung der genialen Pausenbehandlung bereits gestreift wurde (68 I, II), gehört zu den kühnsten und ursprünglichsten

¹⁾ „Über Bachs Parodieverfahren“, Bach-Jb. 1921, S. 62.

chorischen Leistungen Bachs und ist damit die denkbar angemessenste Introduction zum anschließenden „Herzstück“ der Motette, zur Chorfuge¹⁾. Bachs Vokalstil erreicht in ihr einen bemerkenswerten Grad spezifischer Ausprägung; einen stilistisch vergleichbaren instrumentalen Satz hat Bach nicht geschrieben. Mit andern Worten: ungesungen verliert diese Musik ihren Sinn. Ihr Pausenreichtum, ihre Stimmüberschneidungen (68 II 2; III 6; 70 II 3; III 7), ihre Unisoni, ihre (von Bach selbst vorgeschriebene?) Dynamik und die Symbolik ihrer Tonfiguren verkörpern wiederum jene typische Chorrhetorik idealster Prägung, die eben einzig Menschenmund entbinden kann. Freilich behält auch in diesem reichen Wechsel der Erscheinungen der Musiker Bach das Heft in der Hand und läßt sich nicht vom „Maler“ rationalistischer Schweizerischer Herkunft unterjochen²⁾. Zum Verse „in gar sichrer Ruh“ bringt der Komporist nämlich auf „Ruh“ im Baß einen langen Halteton von elf Vierteln. Die Symbolbedeutung bedarf keiner Erläuterung. Zum vorangehenden (!) Parallelverse „Trotz der Furcht dazu“ ertönt auf die Silbe „-zu“ genau der gleiche Baßton, und zwar lediglich um der musikalischen Entsprechung willen, denn die Tonsymbolik ist hier gegenstandslos.

Nur wenn man seine Aufmerksamkeit einseitig dem Klangleib der Musik zuwendet, vermag man dem Irrtume zu verfallen, daß Bachs Vokalität instrumentalen Charakter habe; wenn man jedoch den Geist seiner Musik ergründet, so erkennt man, daß sein Gesang von jeglicher materiellen Gebundenheit frei ist. Alsdann erschließt sich uns die Vokalität Bachs als eine durchaus eigene Welt.

¹⁾ Kretzschmars Betrachtungsweise, a. a. O. S. 505ff., ist eine andere, wenn sie die freien Sätze nur als jeweils „angefügt“, gleichsam als Anhängsel zu den Kirchenliedveränderungen auffaßt. Gewiß ist, wie so häufig bei Bach, das Lied gleichsam der rote Faden, der sich durch die ganze Komposition zieht, und sein Geist durchtränkt selbstverständlich auch die fünf Episteltextvertonungen. In diesem Sinne steht das Kirchenlied also absolut im Vordergrund. Anderseits erreichen jedoch die freien Sätze eine ragende Höhe in Gestalt und Ausdruck, wie sie innerhalb der Liedveränderungen bis auf vereinzelte Ausnahmen (3. Strophe!) gar nicht erstrebt wird.

²⁾ Vgl. Abert, „Bachs Matthäuspassion“, a. a. O. S. 144.

Aus der Geschichte der deutschen Gesangkunst

Von

Hans Joachim Moser

Die schwer zu bändigenden Stoffmassen der Sänger- und Sangeshistorie haben bisher von zusammenfassenden Großdarstellungen verständlicherweise abgeschreckt. Die auf deutschen öffentlichen Büchereien anscheinend fehlende *Storia universale (!) del Canto* von Gabriele Fantoni (zwei Mailänder Bändchen schon von 1873) reicht weder in die Tiefe noch in die Weite. Die Biographiesammlungen von A. Ehrlich, A. Kohut und ihresgleichen aus dem Ende des 19. Jahrhunderts gefallen sich wesentlich in Anekdotenkram, und der weit höher greifende Anlauf von Herbert Biehle blieb Bruchstück. Am besten ist noch Steinitzers Büchlein „Meister des Gesanges“. So muß man vorläufig mit den wertvollen Teiluntersuchungen von B. Ulrich, Haböck, Gerold, E. Roß, Marg. Högg, Killer, Wohlmüt, Marquardt zufrieden sein und auf eine künftig kraftvoll das Ganze gestaltende Hand hoffen.

Aus übervölkischer Gesamtschau scheint zunächst der Vorrang des italienischen Belcantovolks so überwältigend, daß Deutschlands Gesangkunst einigermaßen im Schatten bleibt. Gerade dies aber reizte mich, im folgenden überschläglichen Gang durch das tonschöpferisch bereits geschilderte „Jahrtausend des deutschen Liedes¹⁾“ und an den drei Jahrhunderten der Oper in Deutschland entlang zu versuchen, um allenthalben auf die schönsten und die machtvollsten Stimmen deutscher Künstler zu lauschen. Ob dabei wohl die bislang meist herrschende Meinung stichhalten wird, wir stünden an Ohr wie Kehle unvergleichlich weit hinter unsern südländischen Freunden zurück? Wenn heute bei deutsch-italienischem Künstleraustausch die apenninische Musikwelt nach unsern Instrumentalvirtuosen weit mehr als nach unsern Gesangsgrößen fragt, so braucht uns das nicht als Werturteil zu kränken. Es spricht daraus einfach die Unvergleichbarkeit zweier durch ihre Sprachen bedingten Geschmackswelten, und das erscheint vielleicht doch bedeutsamer als die konziliananten Frankfurter Kongreßbeteuerungen von 1938, es gebe nur eine, an Nationalgrenzen nicht gebundene Gesangsmethode.

Daß mit einer „römischen“ Gesangsästhetik dem Singen der Deutschen schwer gerecht zu werden ist, haben schon die wackeren Bodenseebenediktiner des 10. Jahrhunderts empfunden, als einer von ihnen in die Gregorsbiographie des Johannes Diaconus bei dem bekannten Passus von dem Stimmklang der Ger-

¹⁾ Einleitung zu meinem Buch „Das deutsche Lied seit Mozart“ (2 Bände, Atlantisverlag, Berlin u. Zürich 1938).

manen als Knarren eines vom Berg herabtrudelnden Wagens einen empörten Protest an den Rand schrieb. Auch andere Gegenzeugnisse aus alter Zeit fehlen nicht. So freut sich nach einer Erzählung des Amianus anno 377 ein römischer Offizier, wie schön die Germanen vor der Schlacht den Barritus anschwellen lassen, dessen gutes Gelingen die germanischen Krieger ja schon bei Tacitus als Vorzeichen für den Sieg bewerten. Das bezaubernd schöne Singen des Nöck ferner ist ein nicht nur auf Skandinavien beschränktes Sagenmotiv, da noch heutiger Volksglaube den Toten lieblichstes und zartestes Singen und Spielen zuschreibt. Und es braucht keineswegs erst säntigender Troubadoureinfluß zu sein, wenn Volker im Nibelungenlied und Held Horant in der „Kudrun“ auf das holdeste geigen und singen. Mag Wotan der Sturmsänger ungefügem Mannesgesang zugehören, so beschirmte Holda zarten Mädchen- und Frauen- gesang. Daß es auch an diesem nicht gefehlt hat, lehrt jener byzantinische Bericht von dem Gesandten, der auf dem Weg zu Attila in Pannonien im Dorf des Goten Hunigais von weiblichen Chören begrüßt wird, die unter weißen Schleiern ihm singend entgegenschritten. Und noch aus dem 14. und 15. Jahrhundert sind Rechnungsbelege in Naumburg erhalten für die Geschenke des Rats an die Frauen von Freyburg an der Unstrut, die ihm mit Chorgesang aufgewartet hatten. 1349 geschah dies merkwürdigerweise mit einem Lied über Tersites. 1489 sangen „tzwen parthien Megde“ vor Landgraf Wilhelm von Hessen.

Die aus G. Schünemanns Geschichte der deutschen Schulmusik wohlbekannten Daten über die Stimmpflege deutscher Schulkantoreien von Karls Pfalzschule zu Aachen bis in die Zeit von Scheins und Bachs Leipziger Thomanern hinein brauchen hier nicht erneut vorgetragen zu werden. Daß aber darüber hinaus noch manch hübscher Beleg aus den Stadtchroniken gesammelt werden kann, zeigt etwa die Miszelle, wie vor Kaiser Friedrich III. anno 1480 auf der Nürnberger Burg die Knaben- und Mädchenchöre der Reichsstadt ein Chorgesangsständchen dargebracht, für das der Kaiser – nicht aus Unverständnis, sondern gerade nach damaligen Anschauungen über Stimmpflege – mit einer reichlichen Spende von Bier und Wein gedankt habe. Man muß es noch bei dem vielgereisten Daniel Speer Ende des 17. Jahrhunderts nachlesen, wie er lang und breit über die unterschiedlichen Einflüsse von saurem oder mildem Wein, leichtem oder starkem Bier auf Singlust und Stimmbefähigung der Chorjugend berichtet.

Doch uns soll hier vor allem der kunsthafte Sologesang beschäftigen. Auch da stand überraschend früh manche deutsche Sirene in Blüte. Mag der süße und leise Gesang, den die deutschen Epiker Isolden zuschreiben, auf französischer Hoftradition beruhen, so wissen wir doch von der Geliebten König Wenzels, der schönen Agnes, daß sie bezaubernd spielte und sang. Anno 1459 begeisterte die Münchener Hofjungfer aus Augsburg Clara Dettin den Pfalzgrafen Friedrich so, daß er sie sich zur linken Hand antrauen ließ; auch die Macht der Agnes Bernauer auf ihren bayrischen Herzog beruhte zunächst auf ihrem Gesang. Konrad Celtes bedichtete von Ingolstadt her jene frühverstorbene *Anna musica*, die als Sängerin zur Laute und Gattin eines Nicodemus auch in den lateinischen Gedichten des Innsbrucker Fuchsmagencodex zweimal begegnet, und die Kammersängerin „Greitula norica“ (das steyrische Gredel) bei Herzog Georg dem Reichen in

Landshut. Andere Humanisten erfreute der Gesangsvortrag von Ulrich Varnbülers Schwiegertochter beim Badeaufenthalt in Überlingen (1542), und schon ein halbes Jahrhundert früher rühmte ein venezianischer Gesandtschaftsbericht den Gesang einer Ulmer Wirtstochter. Wie schön muß aber erst in Kassel 1535 der Terzettgesang dreier Jungfrauen aus dem „sächsischen Frauenzimmer“ Herzog Georgs des Bärtigen gewesen sein, daß man ihnen je 100 Gulden schenkte! Ob sie nicht aus Rhaws Tricinien gesungen haben werden? Vielleicht stammt von Paul Hofhaimer das liebliche Porträt einer solchen Sängerin in einem Anonymon bei Oeglin 1512 mit dem Steilwort „Veronica“:

Fröhliches Weib der Ehren
und aller Tugend Zier,
nit mehr ist mein Begehren
auf Erd zu Freuden mir
denn hören dich
so süßiglich
aus Herzensgrund
lieblich von Mund
singen dein Weis',
denn du hast des von mir den Preis.

Aber auch Männerstimmen wurden im damaligen Deutschland hochgeschätzt, wobei freilich bei ihnen auch auf Kraftleistungen Wert gelegt wurde. So erzählt Spalatin von Friedrich dem Weisen, er habe in seiner Kapelle unter Konrad Rupsch einen Altisten gehabt, „einen Märker, dergleichen Röm. kays. Maj. und andre Fürsten und Herren weit und breit nicht gehabt“ – vielleicht war es jener Andreas Mercker, der schon als Singknabe zu Torgau gedient. Bei C. v. Bardeleben, Festlichkeiten am Brandenburgischen Hof zur Zeit Joachims II. (1907) liest man: „Auch für die Musik zeigte der Kurfürst reges Interesse und leitete oft den Chorgesang in eigener Person . . . Am 2. Juni 1536 fand die feierliche Einweihung des Berliner Doms statt. Der Chronist Hafftitz erzählt, daß darin ein Sangmeister angestellt gewesen sei, welcher Fink geheißten, ‚der hat solche stentorische Stimme gehabt, daß er 5 Choralibus gleich hat psallieren und singen können.“ Da Heinrich Finck 1527 im Wiener Schottenkloster gestorben war und sein Großneffe Hermann Finck im gleichen Jahr zu Pirna das Licht der Welt erblickte, wäre es nicht unmöglich, in dem Berliner Stimmriesen den Neffen Heinrichs und Vater Hermanns zu vermuten. Man denke ferner an Heinrich Schützens gewaltigen Dresdner Bassisten Georg Kaiser, den ich als böhmischen Glaubens-exulanten und Exkantor wiedergefunden zu haben glaube. 1650 sang er den Pluto in „Paris und Helena“ von D. Schirmer. Man kennt aus den Briefen des Meisters Sagittarius und aus Ricarda Huchs Buch „Der große Krieg“ seine Hucklebeinschicksale am zahlungsunfähigen Wettinerhof. Uns hier genüge Schützens Satz in einem Bericht von 1652, daß der Sänger aus Not davonzugehen drohe: „Ist aber schade und immer schade um solch köstliche Stimme, daß sie aus der Kapelle verloren gehn solle, was ists, daß sonst an seinem Humor nichts sonderliches Taugliches und seine Zunge täglich in der Weinkanne will abgewaschen sein; allein solch weite Gurgel bedarf auch mehr Nässe als manche enge.“ Es wäre verlockend, dies mächtige Organ, das wohl sein D und C gehabt,

in manchem Schützchen Solokonzert und Generalbaßduo jener Jahre wieder aufzusuchen. Wie denn überhaupt mancher unbekannte gewaltige Bassist jenes Jahrhunderts einzig noch in dem Stimmabbild einer für ihn geschriebenen Komposition fortlebt – man denke etwa an die tollen Ansprüche des Christof Bachschen „Wie bist du denn, o Gott, in Zorn entbrannt“, das man in DTB. VI, 1 noch unter Ph. Kriegers Namen findet. Derlei hat vielleicht irgendein cand. theol. gesungen, der dann ins Pfarramt – musikgeschichtlich spurlos – entschwand. Vorläufig treten erst zu Anfang des 18. Jahrhunderts deutsche Solosänger etwas greifbarer hervor. So etwa der von Quantz bei der Prager Festaufführung von Fuxens „Costanza e Fortezza“ (1723) gehörte Christof Braun, „ein Deutscher und angenehmer Baritonist, welcher besonders das Adagio so rührend ausführte, als man irgend von einem braven Contraaltisten“ (wir würden sagen „lyrischen Tenor“) „hätte erwarten können“. Er sang den Publ. Valerius, aber seine Arien (DTOe XVII) zeigen Baßlage (D – d'). Also war er wohl einer jener „samtenen“ Bässe mit fast baritonalem Oberklang, wie sie selten einmal begegnen. Oder jener Cajetan Berenstadt, dessen Porträtmedaille ich kürzlich in der Seiffert-Festschrift gezeigt habe; er gehörte 1717 hochbezahlt zu Lottis neuer Dresdener Stagione als Kontraaltist und kam durch Heidegger über Hamburg zu Händel nach London, wo er in „Flavio“ und „Ottone“ (1723) sowie im „Julius Caesar“ (1724) sang – dann freilich schlug er sich zu Bononcini und der Cuzzoni, deren Verfall ein Brief von ihm (im Liceo zu Bologna) zugesteht; gleichwohl ging er mit dem Plagiator Bononcini nach Paris –, weiter vermag ich ihn im Augenblick nicht zu verfolgen. Auch sein Stimmporträt läßt sich aus seinen Händelrollen gewinnen.

Ein anderer, heute ausgestorbener Stimmtyp sei hier, im Zeitalter der Kastraten, die aber in Protestantisch-Norddeutschland verachtet waren, erwähnt: der Falsettist. Der junge Mattheson, der die Opernsopranen Hamburgs erst unmutiert, dann in der Fistel sang, ist uns ja eine wohlvertraute Erscheinung. Wie ein groteskes Widerspiel wirkt aber jener in Reichardts Königsberger Jugendgeschichte verbürgte Dilettant Domartin, der alle Diskant-Konzertarien auf das wunderlichste im Falsett herausschrillte und damit bei seinen Hörern mehr Grauen als Genuß erweckte. In Schletterers Reichardt buch findet man die Szene humorvoll ausgemalt.

Zahlreiche italienische Sänger boten den Deutschen anregenden Vergleichsmaßstab; so Monteverdis erster Mantuaner Orfeodarsteller, der berühmte Altkastrat Giov. Gualberti del Maglio, den 1616 der Berliner Hof verpflichtete; so zwei Menschenalter später in Dresden der Sopranist Sorlisi, dessen sehr verschiedenartig beurteilte „Kapunerhochzeit“ selbst theologische Fakultäten aufrührte; so die friderizianischen Größen Porporino (der übrigens der Sohn eines Deutschen Daniel Huber und einer Veroneserin war), Salimbeni, Carestini, denen etwa in Dresden Faustina Bordoni-Hasse und Regina Valentini-Mingotti, in Wien die Tesi-Tramontini, die Gabrielli, die Cavallieri mit ihrer nach Mozart „geläufigen Gurgel“, überall vollends als bewunderter Gast die Todi gegenübertraten.

An solch gepflegter Stimmkultur gemessen, betreut von Lehrern wie Bernacchi, Tosi, Porpora, Mancini (der übrigens später ebenfalls in Wien lebte und lehrte),

mutet die Laufbahn der deutschen Sängerinnen des frühen 18. Jahrhunderts zunächst noch arg naturalistisch an. Mußte es auch nicht gleich überall so primitiv zugehen wie in Durlach, wo die Schwarzwaldmädchen für die Opern von Schweizelsberger ohne jede Notenkenntnis von den Hofmusicis abgerichtet wurden und zugleich für Serenissimi noch privatere Unterhaltung dienten, so sind doch auch die Größen der Hamburger Gänsemarktoper, die „Conradine“, die „Pauline“ usw. bloße Naturtalente gewesen, und höchstens die „Hessin“ als Frau des Darmstädter Gambisten und die Demoisellen Strungk als Töchter des geigenden „Arcidiavolo“ waren als vollausgebildete Musikerinnen zu werten. Günstiger wirkte die Musikatmosphäre von Wien: die heute nur erst wenig wieder bekannten Sängerinnen Theresia Reutter, Katharina und Marianne Schindler, später die Teyberin, Mozarts erstes Blondchen, haben die beste Schule genossen. Und Glucks erste Alceste, Antonia Bernasconi, war eine gebürtige Deutsche aus Wien.

Ein besonderes Denkmal gebührt der Freundin des jungen Mingottischen Kapellmeisters Gluck, Marianne Pyrker, die von jener Reisetruppe nach Stuttgart kam und sich hier gegen die böse alternde Cuzzoni, Händels Wildkatze, siegreich durchsetzte, obwohl Mattheson ihre Stimme zunächst etwas spröde gefunden hatte. Marianne, deren Schwatzbriefe an den meist anderswo konzertmeisternden Gatten eine ergiebige musikgeschichtliche Quelle bilden, erlitt nachmals das traurige Geschick, als an der Flucht der württembergischen Herzogin mitschuldig im Kerker des Hohenaßberg acht Jahre zu schmachten, bis sie dann durch selbstgefertigte künstliche Blumen die Fürsprache der Kaiserin Maria Theresia gewonnen haben soll. Sie starb 1783 zu Heilbronn. Neben ihr sang außer vielen Italienern bei Mingotti wie unter Holzbauer und Jommelli am Stuttgarter Hoftheater ein Deutscher, der Wiener Christof von Hager, über den Schubart schwärmte, er sei einer der Ersten seiner Zeit gewesen: „Sank er in die Tiefe, so war er der durchdringendste Bassist, stieg er in die Höhe, so hörte man in ihm den unerreichbarsten Tenoristen. Seine Leiter ging vom tiefen F bis in das hohe c, und jeder Ton war silberrein; die Bravourarien gelangen ihm wie die Sentimentalarien. Seine Verzierungen waren voll Schönheit und schienen immer aus dem Motiv wie Blumen hervorzuwachsen. Kein Sänger verstand die Kunst der Deklamation besser als er. Metastasio selbst mußte gestehn, daß niemand seinen Sinn so ganz treffe wie Hager.“ Ob diese Gabe der Textausschöpfung nicht als besonders deutscher Zug an diesem großen Gesangkünstler gewertet werden darf?

Wie steil die deutsche Bühnengesangskunst damals angestiegen sein muß, lehren die Namen Anton Raaf und Ludwig Fischer, Wallishauser und Adamberger. Die beiden ersten bezeichnen den Weg von Mannheim zu Mozart. Raafs Tenor weckte in Lissabon, Madrid und Neapel Entzücken, um so mehr, als der Deutsche noch Bernacchis Stegreifornamentik beherrschte, während er dann, bereits stimmlich abgeblüht, den Idomeneo-Dramatiker Mozart durch steifes Spiel ärgerte. Von seinen Schülern wurde der umfangsgewaltige Mainzer Ludwig Fischer der erste Osmin und nachmals der Dichterkomponist von „Im tiefen Keller sitz' ich hier“. Valentin Adambergers Können ist ebenso bildgetreu an der für ihn geschriebenen Partie des Belmonte abzulesen. Der lyrische Tenorist ist

aber auch bei Joh. Evang. Wallishauser zu München in die Schule gegangen, einem Bauernsohn aus Bayern, der unter Camerloher zum fürstbischöflichen Kammersänger in Freising aufgestiegen war, dann in Italien unter dem Namen Valesi zu Ruhm gelangte und seine Erfahrungen schließlich als Münchner Kammersänger in einer großen Singschule – man spricht von zweihundert Schülern – weitergab. Noch einer dieser Disziplern hat seiner Methode besondere Ehre gemacht: der Knabe Carl Maria von Weber, der bis zu dem bekannten Breslauer Säureunfall ein hinreißender Lautensänger gewesen sein muß. Valesi, der deutsche und welsche Methode in sich vereinte, fehlt übrigens bei Steinitzer ganz. Von Mannheim, wo die Wendling und die Danzi-Lebrun glänzten, nach Wien führt aber noch eine wohlbekannte Gruppe von Sängerinnen: die drei Basen Carl Maria v. Webers, die als die „weberischen“ Schwestern eine so große Rolle in Mozarts Leben gespielt haben: Aloysia (Lange), seine Heißgeliebte, die nach soviel Konzerten dann zur bitteren Enttäuschung für ihn wurde, Josefa (Hofer), die nachmalige „Königin der Nacht“, deren Können als „hochdramatische Seriakoloratur“ nur selten bei den Nachgeborenen wieder erreicht worden ist, und als dritte seine Frau Konstanze.

Wenn man bedenkt, daß damals mit dem Aufstieg der deutschen Großmeister der Oper und des Liedes die Herrschaft des italienischen Sängerswesens bei uns ihrem Ende unentrinnbar entgegengelte, nimmt die Burneysche Nachricht sich doppelt verwunderlich aus, für die Musikabteilung der Stuttgarter Carlsschule habe man mehrere Wundärzte berufen, die die „Evviva il coltello!“-Operation vorzüglich verstünden; es würde eine Aktennachforschung lohnen, ob Burney da nicht der „unaufmerksame Reisende“ gewesen ist, als den ihn Reichardt festgenagelt hat. Gerade mit dem Fortbleiben fremder Kastraten setzt ja – nach dem Vorgang der Tesi, der Bastardella und der „Contratenoristin“ Merighi – das Zeitalter der Hosenrollensängerinnen ein, für die von der Beethovenschen Leonore und dem Wagnerschen Adriano bis zum Rosenkavalier und Arabellas Schwester Zdenka so manche bedeutende Partie geschrieben worden ist. Die dämonischen Kraftnaturen der Milder-Hauptmann und der Schröder-Devrient sind in ihnen die ersten „Romantikerinnen“ geworden.

Welche Umwege und Hemmungen aber waren zu überwinden, bis diese Deutschen die ihnen zukommende Stellung auf der vaterländischen Bühne gewinnen konnten! Wie schwer war der Kampf der jungen Elisabeth Schmehling-Mara, bis ein Friedrich der Große sich bereit fand, sich solch „deutsches Pferdewiehern“ überhaupt anzuhören! Und es wirkt auch noch etwas mühsam, wie ihr Lehrer Adam Hiller versucht hat, aus der ihn von Hasse her beherrschenden Belcantotradition eine eigne deutsche Singtechnik herauszuarbeiten. Leichter hatte es Hillers andere Hauptschülerin, Corona Schröter, sich in Weimar an die erste Sängerinnenstelle zu setzen – freilich wohl weniger durch ihre Gesangstechnik denn durch gesellschaftliche, kompositorische und vor allem frauliche Talente. Man sehe das lichte Bild, das Goethe in seinem Gedicht „Auf Miedings Tod“ von ihr entworfen hat.

Wie in Italien neben der Seriawelt der Götter und Helden die drollig-realistische der Buffoni sich volksnah ausbreitete, so trat bei uns neben die Sänger

des hohen Kothurn das Völkchen der „Singschauspieler“, gleich achtenswerte Leute durch anmutige Verständigkeit wie durch vielseitige Talente als Sprecher, Sänger, oft auch Liederdichter, Instrumentalvirtuosen, Komponisten, Spielordner. So der in Goethes Italienischer Reise erwähnte Anton Berger, der mit seiner Frau in den Salons deutscher Fürsten die *Serva padrona* szenisch aufführte, und Goethes Schüler als Balladensänger und Singschauspieler in Weimar Wilhelm Ehlers, von dem Goethelieder 1804 und 1827 erschienen sind. So die Taminos Benedikt Schack und Friedrich Eunicke, ersterer zugleich Flötist sogar auf der Bühne, letzterer nebenher Klavierauszugsbearbeiter und angesehener Lehrer, als solcher auch Stimmerzieder seiner Tochter, des ersten Freischütz-ännchen. Dann etwa der sehr hohe Tenor Mantius in Berlin, ein vorzüglicher Musiker; das ewige Ideal eines Singschauspielers aber bleibt Gustav Albert Lortzing, in dem sich alle Biedermeiertalente mustergültig vereinten.

Betrachtet man dagegen die „großen“ Gesangssterne jener Zeit, so meldet sich manchmal die leise Frage, ob diese Epoche einer Catalani und eines Lablaches, einer Grisi und Malibran, nicht zugleich eine des allzu himmelnden Überschwangs gewesen ist. Will man ermessen, welcher Ekstasen die Jugend damals fähig war, so lese man den begeisterten Brief des Studenten Billroth über den Göttinger Besuch der „himmlischen“ Jenny Lind. Oder man erfahre aus den „Bühnen-erlebnissen“ von Carl Sontag, daß in der gleichen Musenstadt zu Ehren seiner Schwester Henriette ein kgl. hannöverscher Extrapostwagen in den Fluß geworfen wurde, weil kein Sterblicher nach ihr mehr würdig sei, ihn zu benutzen. Waren sie damals alle wirklich Halbgötter und -göttinnen? Man lese immerhin über die Sontag, die vormals Webers erste Euryanthe gewesen war und die Sopranpartie der Neunten kreiert hatte, Bülows berichtigtes „Minoritätsgutachten“ und sein nüchternes Urteil über Jenny Lind. Oder man verfolge die sachverständigklugen und anscheinend gerechten Beobachtungen in den „Pariser Briefen“ von Eduard Devrient (Berlin 1840) über Rubini, Tamburini und Duprez: es werden da überall an den Heroen recht menschliche Menschen, über deren Können man sich heute wohl sehr viel weniger erhitzen würde.

Gleichwohl: unsere deutschen Spitzensänger aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts, die Stimmriesin Milder als Glucksängerin, die rührende Münchnerin Nannette Schechner, die Leipzigerin Henriette Grabau, ein Genast und Formes, vor allem auch der mit Joh. Mich. Vogl und dem Baron Schönborn einsetzende Typ des Schubertsängers, den Stockhausen auf die Höhe führen sollte, dann die erste Schumanndeuterin Livia Frege – sie alle müssen doch sehr Wertvolles geleistet haben. Und daß deutsche Stimmen selbst in Italien in die vorderste Linie gelangten, beweisen die Caroline Ungher-Sabatier, Sophie Löwe aus Oldenburg in Venedig und die Schwestern Cruvelli, eigentlich Crüwel, aus Bielefeld, ferner die Graumann-Marchesi und Sabine Heinevetter. Die Wagnersche Kunst sollte wieder eine neue Technik und neue Typen von Stimmen und Darstellern auf den Plan rufen, von speziellen Hugo-Wolf-Sängern, Bach-Interpreten, Brahms- oder R. Strauß-Ausdeutern ganz zu schweigen. Es gehören ja Tonsetzer und Sängertypen immer nah zusammen.

Doch dürfte es aufschlußreich sein, noch auf das national stark wechselnde

Verhältnis beider Gruppen, der Schöpfer und der Nachschaffenden, hinzuweisen. Wenn Händel, Hasse, Mozart im Verfolg der ihnen zugefallenen *Scrittura* die ihnen zur Verfügung gestellten Gesangskräfte genauestens studierten, um uns dann deren vollendet getreue Stimmporträts zu liefern, so folgten sie in der klugen Ausnutzung jedes sängerischen Individualvorzugs italienischer Erfahrung und Übung. Die eigentlich deutsche Problemstellung ist eine andere und hat sich bei den frühdeutschen Opern Reinhard Keisers oder Schürmanns ebenso bestätigt wie vermutlich in Bachs Kantaten und Passionen, bestimmt in Beethovens *Fidelio*, bei Weber, Wagner, Pfitzner und selbst noch manchmal bei R. Strauß: daß der Schaffende eigengesetzlich vor allem seiner inneren Vorstellung folgt und die Interpreten dann sehen müssen, wieweit sie den Phantasiegestalten des Meisters im wirklichen Klange nahezukommen vermögen. Das führt tief in die Fragen der nationalen Musikbegabung, des romanischen „Wie“ und des germanischen „Was“ hinein, die ich im Petersjahrbuch für 1924 zu skizzieren versucht habe und die mittlerweile stark in das Blickfeld vieler getreten sind. Es wird eine lohnende Aufgabe sein, gerade auch von der Front der volkhafte Kennzeichnungen her an die deutsche Sängergeschichte heranzutreten und die Bemühungen um ein eigenes Klangideal von der Sprache her ins rechte Licht zu setzen. Gegenüber den Solfeggienfreunden Peter Winter, Micksch, Mannstein, Teschner, Panowka usw. werden da die Friedrich Schmitt, Julius Hey, Stockhausen, Müller-Brunow und andere nicht nur als zur Wagnerepoche gehörig, sondern (vieler Widersprüche untereinander unbeschadet) als auf nationaler Schicksalsstraße sich vorankämpfend hervortreten. Ob es um stimmbildnerische Geschmacksfragen wie die des Stützens und Deckens oder – noch entscheidender – um das Verhältnis zwischen Klangschönheit und geistiger Charakteristik geht, sind wir deutschen Sänger alle, weit mehr als die meisten ahnen konnten, nicht freier Entscheidung, sondern einem höheren Sollen und Müssen unterstellt – den ewigen Konstanten unserer deutschen Natur. Ihnen entzieht sich keiner ungestraft, sie begrenzen unsere Wirksamkeit vielleicht hier und da nach außen, aber sie beglaubigen uns um so sicherer nach innen, in den Raum der eignen Sprache und Kultur hinein. – Ihn ganz zu füllen, mag uns völlig ausreichen und beglückend genügen.

Sieben afrikanische Tonleitern

Von

Heinrich Husmann

An versteckter Stelle, in der in Salisbury (Rhodesia) erscheinenden Zeitschrift *Nada*, veröffentlichte 1935 Hugh Tracey die Ergebnisse von Messungen, die er an sieben Sansen¹⁾ rhodesischer Eingeborener vorgenommen hatte. Der Aufsatz gibt nur kurze Erläuterungen und umfaßt nur zehn Seiten. Trotzdem ist er als eine der wichtigsten Veröffentlichungen auf dem Gebiete der vergleichenden Musikwissenschaft anzusprechen, bringt er doch zum ersten Male an Ort und Stelle vorgenommene Untersuchungen an afrikanischen Musikinstrumenten. Gewiß, auch vorher und gleichzeitig²⁾ sind ähnliche Messungen gemacht worden, aber immer nur an Museumsinstrumenten, die häufig schon größere Verstimmungen aufweisen und daher nur dann auf einem noch so unerforschten Gebiet einwandfreie Ergebnisse liefern, wenn von anderer Seite schon sichere Grundlagen geschaffen worden sind. Diese Grundlage wird nun, wenn freilich auch nur in bescheidenem Maße, durch die Messungen Traceys gegeben. Sind es auch nur sieben Instrumente, die untersucht worden sind, so sind sie doch das kostbarste Forschungsmaterial, das uns auf diesem Gebiete geschenkt worden ist. Nicht als ob die Musik des schwarzen Erdteils als solche die dringendste Aufgabe der vergleichenden Musikwissenschaft wäre. Sicher darf sie dasselbe Interesse beanspruchen wie die anderer Länder und Völker, in erster Linie aber sind es Probleme besonderer Art, deren Lösung man gerade durch Untersuchungen an afrikanischem Material näherkommen kann.

Schon seit längerer Zeit ist es den Vertretern der Völkerkunde aufgefallen, daß viele afrikanische Dinge solchen Hinterindiens und des sich anschließenden Inselreiches in der auffälligsten Weise gleichen, – ja hier gibt es wieder einen ganzen „schwarzen“ Teil der Erde, „Melanesien“. So ist schon oft ein tieferer Zusammenhang zwischen diesen Gegenden der Erde behauptet worden, freilich ebensooft erklärt worden, es handele sich nur um Ähnlichkeiten äußerer Art, die an verschiedenen Stellen der Erde durch eine parallele Entwicklung zustande gekommen sein könnten. In diesen bisher noch nicht abgeschlossenen Erörterungen kann die Musikwissenschaft die Entscheidung bringen: die Tonleitern

¹⁾ Sansa ist das über das ganze schwarze Afrika verbreitete, aus nebeneinander über einen Resonanzkörper aufgereihten Zungen bestehende Nationalinstrument.

²⁾ J. Kunst untersuchte Instrumente des Belg. Kongo-Museums in Tervueren (*Anthropos* 1936, S. 131f.) und der Verfasser solche der Spannaus-Stülpnerschen Expedition nach Portug.-Ostafrika sowie des Leipziger Völkerkundemuseums (*Zeitschr. für Ethnologie* 1936, S. 197f.).

Hinterindiens sind so komplizierter Natur, daß, wenn sie sich ebenfalls in Afrika finden sollten, an einem wirklichen und tiefer reichenden Zusammenhang nicht zu zweifeln ist. Auch die vorgeschichtliche Wissenschaft erhält hierdurch reiche Anregungen, da dieser Zusammenhang kaum ein mehr äußerer sein dürfte, sondern wohl auf rassische Gemeinsamkeiten in früher Zeit der Kulturgeschichte der Menschheit zurückgehen wird. Denn wohl werden Musikinstrumente durch Handel usw. über die Erde verbreitet, nicht aber ihre Tonsysteme.

Aus diesen allgemeinen Erwägungen geht mit genügender Deutlichkeit hervor, welcher Wert unsern von Tracey gemessenen Tonleitern zukommen kann. Tatsächlich geben sie bereits eine ausreichende Grundlage, um sowohl weitere an Museumsinstrumenten gemessene Skalen einzubeziehen, als auch andererseits eine Antwort auf die allgemeine Frage eines Kulturzusammenhangs zu geben.

Vier der sieben Instrumente zeigen offenbar eine und dieselbe Tonleiter. Die erste Sansa ergibt folgende Töne – die sich entsprechenden Oktaven gleich übereinander geschrieben:

130	142	146	160	178	194	216	240
264		292	320	356	388	432	480
528		584	640				

Nimmt man hier die Mitteloktave von 264 bis 528 Schwingungen – die anderen Töne sind bis auf die zwei untersten genau danach gestimmt –, so erhält man die Größe der Intervalle in folgenden Centzahlen¹⁾:

159 185 149 186 182 165 175.

Es sind also alle sieben Intervalle praktisch gleich groß. Der siebente Teil der Oktave (1200:7) beträgt 171,4 C. Die Ungenauigkeit ist nicht bedeutend – das kleinste Intervall beträgt 149 C, das größte 186 C –, also 22 C nach unten, 15 C nach oben, mithin sehr wenig, denn 20 C, ein Zehntelton, ist ein praktisch verschwindend kleines Intervall.

Etwas größer sind die Ungenauigkeiten bei der zweiten Sansa. Sie ist in folgender Weise gestimmt:

160	170	184	198	220	236	260	292
328		360	396	432	464	528	584
648		700		902	1008		

Die einzelnen Zungen sind also – bis auf die hier ganz daneben geratenen drei höchsten Töne – etwas unrein gestimmt, was ja die Regel darstellen dürfte, wenn auch die hier gemessenen Sansen im allgemeinen unverhältnismäßig gut gestimmt sind²⁾. Nimmt man die Mittelwerte der beiden unteren Oktaven, in die höhere gelegt, so erhält man:

324 360 396 436 468 524 584 648

Die sich zwischen diesen Tönen ergebenden Intervalle sind folgende:

202 146 167 122 196 188 180

Auch hier ist eine gleichstufige Leiter anzunehmen, wenn auch die Schwankung der Intervalle – von 122 C bis 202 C – größer als bei der vorhergehenden Sansa ist.

¹⁾ Ein Cent ist der hundertste Teil des Halbtons; der Ganzton hat also 200 C, die große Terz 400 C, die Quarte 500 C, usw.

²⁾ Traceys Messungen selbst sind bis auf zwei Schwingungen nach jeder Seite hin genau.

Die dritte Sansa hat ihre Zungen in folgender Weise gestimmt:

106 116 138 148 166 180 194 220 236 268
300 332 360 388 440 472 536 600

Nimmt man die Töne der oberen Oktave (von 300 bis 600 Schwingungen), so ergeben sich folgende Intervallgrößen:

175,5 140 130 218 122 220 195

Hier zeigt sich also genau dasselbe Bild wie bei dem vorigen Instrument.

Auch die fünfte der von Tracey gemessenen Sansen ergibt ähnliche Verhältnisse. Die Tönhöhen der Zungen sind:

152 168 182 202 220 248 276
304 336 364 404 440 496 552
608 672 728 808

Die Intervalle (etwa von 152 bis 304 genommen) haben folgende Größen:

173 139 181 148 207 185 167

Die Schwankung – von 139 C bis 207 C – ist hier etwas geringer als bei den beiden vorhergehenden Leitern.

Damit hat sich gezeigt, daß vier der sieben von Tracey gemessenen Instrumente die siebenstufige temperierte Tonleiter aufweisen. Diese Skala ist seinerzeit in dem epochemachenden Aufsatz Stumpfs über die Musik der Siamesen als Skala Siams erkannt worden – eine der großen, grundlegenden Entdeckungen der vergleichenden Musikwissenschaft. Sie ist auch in Birma gebräuchlich und liegt – meiner Ansicht nach – auch den in Java und Bali üblichen Tonleitern zugrunde. Das möge eine alte Gamelanleiter Javas¹⁾ zeigen:

Tönhöhen: 216 238,5 262 295 325 347 387,5 432
Intervalle: 171,5 162,5 205,5 167,5 113,5 191 188

Sie erweist sich damit – im Gegensatz zur bisherigen Auffassung – als eine der grundlegenden Tonleitern der Alten Welt, die nicht als eine Temperierung der Pelogleitern aufzufassen ist, sondern wohl eher diesen vorausgeht.

Dieser siebenstufigen Leiter ist eine andere verwandt, die die vierte Sansa Traceys zeigt. Die Töne sind:

144 156 178 192 210 228 256 272 304 356
396 420 456 504 568 616 632 680 704

Nimmt man hier die Mittelwerte:

356 390 420 456 508 556 612 712,

so erhält man die Intervalle:

158 128 143 187 156 166 262

Die ersten sechs Intervalle sind wieder ungefähr gleich, das letzte ist aber einen Halbton (100 C) größer. Daß dies so beabsichtigt ist und nicht nur eine außergewöhnliche Verstimmung darstellt, geht daraus hervor, daß das Intervall 616–704 (231 C) in der oberen Oktave durch drei Zwischentöne 632 und 680 in drei kleinere Intervalle von 44, 127 und 60 C geteilt ist. Diese eigenartige Tonleiter hat also eines der sieben Intervalle vergrößert, und zwar um einen Halbton.

¹⁾ Gamelan sekati Nr. 2 bei J. Kunst, *De Toonkunst van Java*, 1934, S. 268.

Eine ähnliche Skala eines alten javanischen Kammerorchesters¹⁾ soll den Kulturzusammenhang zeigen:

Tonhöhen: 292 313 347 387 420 460 508 584

Intervalle: 120 179 189 142 158 172 241

Man erkennt die verblüffende Ähnlichkeit beider Skalen auf den ersten Blick.

Wieder auf einem weiteren Entwicklungsschritt steht die sechste Leiter der Traceyschen Sansen. Sie enthält die Töne:

77 85 96 105 114 126 142

154 170 192 210 228 252 284

308 340 384 420 456 504 568

Nimmt man die Oktave 77–154, so ergeben sich Intervalle von folgender Größe:

171 211 155 142 173 207 140

Diese Leiter läßt sich auch gut als temperierte auffassen, doch sind möglicherweise die beiden Intervalle von 211 und 207 C mit Absicht größer. Wir hätten dann eine Leiter mit zwei größeren symmetrisch verteilten Intervallen, also eine den javanischen Pelog-Leitern gleiche Skala. Als Ergänzung gebe ich eine von mir an einer Sansa aus dem gleichen afrikanischen Kulturgebiet (Nr. 1461 der Spannaus-Stülpnerschen Expedition) gemessene Skala:

Intervalle: 79 116 231 160 175 164 275

Hier heben sich die größeren Intervalle mehr von den kleineren ab und man sieht, daß sie tatsächlich beabsichtigt sind. Zum Vergleich möge wieder ein javanisches Kammerorchester²⁾ angeführt werden:

Tonhöhen: 218,5 229,5 260 297 314 332 362 437

Intervalle: 85 216 230,5 96,5 96,5 149,5 326

Hier ist ein Intervall (216 C) zu groß geraten und andere daher desto kleiner. Alle diese Skalen mit einem oder zwei größeren Tönen werden in Java als Pelogreihen angesehen, wenngleich sie vom modernen Pelog – das etwa der letzten Skala gleicht, nur daß das erste der beiden größeren Intervalle das größere ist – etwas abweichen. Als Vergleich für dieses möge der Mittelwert von zehn von Kunst mitgeteilten Pelogleitern³⁾ dienen (von mir bereits etwas normalisiert):

120 155 280 120 120 155 250

Am besten wird man die beiden großen Intervalle daher – zumindest für theoretische Zwecke – gleichsetzen, die Pelogleiter also in der Form:

120 150 270 120 120 150 270

schreiben. Die Abweichungen der Spannauschen Sansa sind dann nicht mehr so groß, doch bestehen immer noch Unterschiede: Insbesondere sind die drei nebeneinander liegenden kleinen Intervalle größer, die großen dafür etwas kleiner. Bei der Traceyschen Sansa sind diese Eigenheiten noch deutlicher ausgeprägt. Man wird das javanische Pelog daher vielleicht auf eine jüngere Entwicklungsstufe setzen, das afrikanische auf eine ältere. Weitergehende Schlüsse sind aber so lange noch voreilig, als nicht mehr Skalenmessungen zur Verfügung stehen.

¹⁾ Gamelan sekati, J. Kunst, Bijlage 59, Nr. 8.

²⁾ Gamelan sekati Nr. 5 bei Kunst, S. 208.

³⁾ a. a. O., S. 189.

Die siebente Sansa Traceys endlich ist noch interessanter. Sie besitzt folgende Töne:

150	196	228	262	292	316	336	
	392		456	524	532	608	656
		784	824	880	912	1048	1168

Trotz einiger Verstimmungen ist der Aufbau klar. Die Grundoktave läuft von 196 bis 392, die zweite bis 784, unten und oben sind, wie gewöhnlich, Töne zugefügt. Die Centzahlen der Grundoktave sind:

262 241 188 137 106 267

Wir haben also drei große Intervalle – man erinnere sich noch einmal, daß wir nach den temperierten Skalen solche mit einem und solche mit zwei großen Intervallen besprochen – und nur drei kleine. In der zweiten Oktave ist ein Intervall (524–608) durch einen Zwischenton in zwei kleinere (von 90 und 167 C) geteilt, in der dritten Oktave das erste – genau wie bei der Leiter mit einem großen Ton das letzte – in drei Teile (von 86, 114 und 62 C) zerlegt. Diese Leiter stammt von den Vandau und ebendaher brachte Spannaus seine Sansen mit, von denen vier ebenfalls sechsstufige Skalen desselben Aufbaus zeigen. So kann diese Tonleiter als genügend beglaubigt angesehen werden. Gleichen wir die Intervalle etwas gegeneinander aus, so wird man zunächst das große Intervall festlegen. Als Mittel ergibt sich (unter Hinzunahme der Spannausschen Instrumente) 249 C, also 250 C, der Fünfviertelton, die Hälfte der Quarte (500 C). Von den drei kleineren Intervallen ist anscheinend immer das auf die drei großen folgende (oder auch ihnen vorangehende) größer als die beiden anderen. Die Skala sieht also ungefähr so aus:

250 250 200 125 125 250

Man kann sie sich durch die in diesen Skalen ja gebräuchliche Zerlegung eines Intervalls von 250 C in zwei zu je 125 C entstanden denken aus einer andern Reihe:

250 250 200 250 250

oder in Noten



Die Leiter enthält also zwei durch einen Ganzton verbundene Quartan (ungefähr die urtümlichste und der Pentatonik zugrunde liegende Leiter), die beide genau in der Mitte geteilt sind (durch die mit x bezeichneten Töne). Man kann sich gut denken, daß diese Leiter aus der gewöhnlichen pentatonischen (200 300 200 200 300 C), die eine so große Bedeutung in der ganzen Welt besitzt, durch teilweise Temperierung entstanden ist. Sie ist für Afrika zunächst eine Konstruktion, zur Erklärung unserer sechsstufigen Leitern, besitzt aber wirklich existierende Parallelen in Java und Bali. Dort ist sie gewöhnlich noch weiter temperiert worden zur fünftönigen gleichstufigen Slendro-Leiter (240 240 240 240 240 C), die durch Kunst (a. a. O.) auch in reiner Form in Afrika nachgewiesen wurde. Noch heute aber wird gern in Java und Bali ein Intervall zu klein genommen, so daß sich unsere Leiter ergibt (Miring- und Ringkoeng-Skalen). So dürfen wir

annehmen, daß sie auch in Afrika nicht nur früher geherrscht hat, sondern bei weiteren Messungen sicher noch zutage kommen wird.

Mit diesen Ausführungen ist aber eine neue Theorie der Slendro-Entstehung geboten worden: diese Skala wird hier aus der halbtönen Pentatonik abgeleitet. Angefügt sei, daß sich auch die siebenstönige Temperatur aus der pentatonischen Leiter (mit ihren Zwischentönen) ableiten läßt, sogar über ein ähnliches teilweise temperiertes Stadium ($200\ 200\ 100 \rightarrow 200\ 150\ 150 \rightarrow 171\ 171\ 171$), das in Vorderasien und in Schottland noch lebt. Durch Rückaufnahme nicht temperierter Intervalle dürften die Pelogleitern dann wohl erst aus der temperierten siebenstufigen Leiter entstanden sein. Durch diese Andeutungen – die demnächst ausführlicher behandelt werden sollen – ist auch für diese Leiter eine neue Erklärung gegeben, die überdies ausgezeichnet in den ganzen Gang der Tonleiter-Entwicklung paßt.

Neben der Betrachtung der Intervalle ist auch die der absoluten Tonhöhe wichtig. Während Slendro und Pelog zwar eine ungefähre Mittellage besitzen, sie aber nicht unbedingt genau einhalten, zeigen die siebenstufigen Leitern in Hinterindien die erstaunlich genaue Beachtung eines überall gleichen „Kammertons“. Vergleicht man die vier Traceyschen siebenstufigen Leitern unter sich wie mit der als Vergleich gegebenen Javanischen Leiter, so wird deutlich, daß dieser selbe Kamerton auch in Afrika herrscht – fürwahr ein verblüffendes Ergebnis:

Tracey I	216	240	264	292	320	356	388	432
Tracey II	220	236	260	292	328	360	396	432
Tracey III	220	236	268	300	332	360	388	440
Tracey V	220	248	276	304	336	364	404	440
J. va	216	238,5	262	295	325	347	387,5	432

Auch dies spricht für die überragende Bedeutung der siebenstufigen Temperatur einerseits, wie für die Enge des Kulturzusammenhangs zwischen Afrika und Hinterindien andererseits. Nur sieben afrikanische Tonleitern, – und doch welche Bedeutung für die Lösung eines der schwierigsten Probleme der Völkerkunde!

Einige ungedruckte Musikerbriefe

Von

Adolf Sandberger

I

Die Münchner Staatsbibliothek bewahrt eine kleine Sammlung von überwiegend autographen Musikerbriefen, die meines Wissens bisher von der Forschung kaum beachtet wurden, wichtigere und unwichtige. Ich teile daraus im nachfolgenden mit Ausnahme des Schreibens von Gyrowetz (Nr. VIII) nur jene mit, die sich auf die Geschichte der Opernmusik beziehen und versehe sie in tunlichster Kürze mit erläuternden Bemerkungen. Auch habe ich die manchmal unlogische Interpunktion einiger Briefe verbessert. Eine zweite Serie soll später veröffentlicht werden.

Der älteste Meister, der in Frage steht, ist Niccolo Piccini mit folgendem an seinen Sohn gerichteten Schreiben:

Mon cher fils,

J'ai communiqué à Monsieur Delaborde ce que tu m'as écrit à l'égard de M^{me} e Sillery, il serait bien enchanté de la recevoir dans son château avec les Princes, mais il lui faut observer que pour être à leur aise, ils devraient rester ici deux jours, d'autant plus que la saison est fort avancée, et qu'ils n'auraient pas le temps de tout voir. Mr Delaborde serait fort honoré si Madame avec la Princesse voudraient passer ici ces deux jours; je t'en prévins afin que tu le fasse savoir à Madame de Sillery. et que tu me communicates ce qu'elle te dit.

De tout mon coeur je t'embrasse, et je suis ton tendre père.

(gez.) Piccinni.

Wie man sieht, bittet er seinen Sohn, Herrn Delaborde den Besuch der Madame Sillery mit einer der Prinzessinnen und Prinzen auf dem Schlosse des Herrn Delaborde (de la Borde) anzukündigen. Delaborde (geb. 1734) war Kammerherr Ludwigs XV. und starb am 22. Juli 1794 unter der Guillotine. Er ist der Verfasser des in seiner Art ausgezeichneten Buches „Essai sur la Musique ancienne et moderne“ (4 Bände, Paris 1780), dieses seltsamerweise weniger beachteten, aber für Musikgeschichte, Musiktheorie, Instrumentenkunde, musikalische Bibliographie und Ethnographie, Literaturgeschichte, Folklore usw. trotz Fétis' Bemängelung wichtigen Werkes, das aus manchen heute verschütteten Quellen schöpft. Es erschien Verf. seit langem ehrwürdig, schon deshalb, weil es 1780 bereits eine 8stimmige Motette von Lasso in Partitur neudruckte, ein Beweis, daß Lassos Andenken in Paris, wo man ihn im 16. Jahrhundert so sehr verehrte, auch im 18. Jahrhundert noch nicht erloschen war. Mit Entsetzen wird man erneut beim Studium dieser Essays inne, welch vornehme Geister den Bestien der französischen Revolution zum Opfer fielen.

Auch auf Piccini, den sich manche noch heute als ein ungebildetes Naturtalent vorstellen, obwohl er in seinen Jugendjahren zu gelehrten Studien angehalten worden war, wirft der Verkehr mit dem Gelehrten neues Licht. Delaborde hat Piccini selbst (Essai III, 216) einen längeren biographischen Artikel gewidmet, in dem Einzelheiten, z. B. die Erfahrungen mit Leo, wohl auf Piccinis persönliche Mitteilungen zurückgehen. Überall gewahren wir die Zuneigung Delabordes für seinen Freund, insbesondere aus den Schlußworten des Artikels im Anschluß an das historische Finale des 2. Aktes der *Buona figliola*, Rom 1760, Paris 1778, in dem der Schriftsteller sagt, daß dies Stück „sans contredit est le meilleur que l'on ait entendu sur ce théâtre, et peut-être qu'il a fait lui même, prouvent que nous pouvons jouir longtemps encore des fruits de son heureux génie; si nous avons toutefois la bonheur de le fixer parmi nous, et le bon esprit de l'attacher à notre nation par un sort digne de ses talents“. Der Sohn, an den Piccini schreibt, ist vermutlich sein ältester, Giuseppe, der sich durch eine Versübersetzung von „Abelard e Heloise“, ein Elogium auf Metastasio und den Text zu dem von seinem Vater vertonten „faux Lord“ bekannt gemacht hat¹⁾. Die Madame Sillery ist niemand anderes als die Gräfin Genlis (1746—1830), deren Mann den Titel eines Marquis de Sillery angenommen hatte und gleichfalls unter der Guillotine starb. Sie war Ehrendame der Herzogin von Chartres, der Mutter Ludwig Philipps und erzog die herzoglichen Kinder. Die erwähnte Prinzessin dürfte also eines davon gewesen sein. Die Genlis war außerordentlich musikalisch und insbesondere als Harfenspielerin bekannt. Noch Reichardt hat bei ihr verkehrt. Aus ihren Memoiren²⁾ erfahren wir, daß sie auch Gluck kannte und ihn oft bei sich sah³⁾. Derselben Quelle entnehmen wir, daß Piccini ihre Tochter unterrichtete⁴⁾.

II

Dem Alter nach der nächste Künstler ist Méhul, von dem ein kleiner Brief an die Direktion des Pariser Variété-Theaters vom 21. Juli 1807 mitgeteilt sei:

à Messieurs
Messieurs les administrateurs
du théâtre des Variétés
à Paris.

Messieurs,

J'accepte avec le plus grand plaisir l'entrée que vous voulez bien m'offrir à votre théâtre. Ce témoignage d'amitié m'est d'autant plus cher qu'il n'a pas été sollicité. Croyez Messieurs, qu'en contractant une obligation envers vous, je desirer vivement rencontrer l'occasion de m'acquitter, non pas dans l'intention de me dégager de la reconnaissance que votre procédé m'inspire, mais pour vous prouver combien il me [unleserlich].

Salut et parfaite considération
(gez.) Méhul.

Le 21 juillet 1807.

¹⁾ Grimm, Correspondence litt. 1813, Bd. II, S. 352.

²⁾ Memoires inedites sur le XVIII. siècle et la Revolution française, Paris 1825.

³⁾ Tome VI, S. 234.

⁴⁾ Bd. III, S. 98.

Das Jahr 1807 ist bekanntlich das Jahr der Uraufführung von „Josef und seine Brüder“ (Opéra comique, 7. Februar 1807). Es ist begreiflich, daß nach dem großen Erfolg dieses Werkes sich auch die kleinen Theater der ville lumière ein Werk Méhuls sichern wollten. Zu einem praktischen Erfolg haben diese Verhandlungen, von denen obiges Schriftstück einen Bruchteil darstellt, anscheinend nicht geführt; Pougin wenigstens verzeichnet in seiner „Liste chronologique des oeuvres dramatiques de Méhul“¹⁾ kein in besagtem Theater aufgeführtes Werk des Meisters. Auch aus der allgemeinen musikalischen Zeitung und ähnlichen Quellen ist Weiteres nicht zu ersehen.

III

Der folgende Brief stammt aus der Feder des auch heute noch durch seine „Leonore“ und seinen „Achilles“ im Zusammenhang mit Beethoven immer wieder genannten Komponisten Ferdinand Paër (1771–1839).

Monsieur,
Monsieur Paul,
Direct[eur] du Théâtre de l'Opéra comique
Paris

Mon cher Monsieur Paul.

D'après ce que vous nous avez dit de bienveillant l'autre jour, du sujet de mon petit Opéra, je viens vous proposer de le donner à la copie tout de suite . . . Veuillez me dire ce que vous en pensez et croire aux sentiments de ma profonde considération avec la quelle je suis

Paris le 3. Mars 1834

tout à Vous Se(igneu)r et ami
Paër.

Er betrifft augenscheinlich die letzte fertiggestellte Oper dieses Meisters, „Un caprice de femme“, die in Paris am 23. Juli 1834 in Szene ging, und sich im Brüsseler Konservatorium erhalten hat.

IV

Der nachfolgende Brief Spontinis ist ein echtes Dokument der hochfahrenden Art des „Ritters“. Zugleich offenbart er eine gewisse Nervosität, die sich erklärt, wenn man weiß, daß Spontinis Einfluß in Berlin seit dem „Freischütz“ erschüttert war, sodann, wenn man das Verhältnis des Komponisten zum Berliner Intendanten Grafen Brühl kennt. Philipp Spitta hat diese Zusammenhänge in einem seiner meisterlichen Aufsätze geschildert²⁾. Ob man in Berlin damals tatsächlich an ein Engagement Lachners gedacht hat, entzieht sich meiner Kenntnis. Auch Lachnerspezialisten wie Grandaur, Kronseder, A. Würz und Zenger wissen darüber nichts zu berichten. Sicher aber ist, daß man seit dem 12. April 1835, wo der Mannheimer Hofkapellmeister Franz Lachner in der musikalischen Akademie zu München seine Fdur-Symphonie dirigierte, hier seine Berufung ins Auge gefaßt hatte, die Dank den Bemühungen des Intendanten Küstner und des Ministers Grafen Seinsheim auch im Juni 1836 zustande kam.

¹⁾ Méhul, sa vie, son génie, son caractère Paris, 1893, S. 383ff.

²⁾ Zur Musik (Berlin 1892), S. 291ff.

General Intendantur der Kapelle
Sr. Majestät des Königs von Preußen.

Berlin, den 10. juillet 1835.

Der Ritter Spontini, Erster Kapellmeister und Generalintendant der Kapelle Sr. Majestät des Königs von Preußen.

An Herrn Maitre de chapelle Lachner.

Monsieur,

J'entends généralement dans le Public, depuis plusieurs semaines, et on lit dans diverses gazettes, notamment dans celles de Francfort et de Manheim, „que Vous vous rendrez immédiatement à Berlin, pour y remplir la place de maitre de chapelle au théâtre Royal...“

Comme j'ignore entièrement une circonstance de telle importance, en ma qualité de Directeur général de la musique, et de premier maitre de chapelle de Sa Majesté Prussienne, et que l'Intendance générale des spectacles ne m'a point fait aucune proposition, ni communication officielle (ni Vous non plus!) de cet événement majeur dans la chapelle royale, très allarmant pour Mr le maitre de chapelle Schneider, en activité de service, je ne saurais pas prêter aucun credit à ces bruits publics ni à ces annonces des Gazettes; par consequent j'oserais Vous prier, Monsieur, de vouloir bien m'instruire de ce qu'il y a de vrai ou de controuvé dans cette nouvelle; attendu que si elle n'était pas fondée ni vraie, il serait peutêtre convenable, que vous la fissiez démentir.

J'ai l'honneur d'être avec la plus parfaite estime

Monsieur

Votre très obeissant serviteur
(gez.) Spontini.

V

Ein kurz vor dem Tode des Komponisten geschriebener Brief von Boieldieu (gest. 8. Oktober 1834) führt uns ein in seine Tätigkeit als Preisrichter bei der Akademie der schönen Künste, der er seit 1817 angehörte. Der erste Preis der Akademie trug seinem Träger u. a. einen zweijährigen Aufenthalt in Rom ein und war natürlich sehr begehrt. Carpentier ist nicht über den zweiten Preis hinausgekommen¹⁾. Boieldieus sympathisches Schreiben ergibt einen neuen Beweis seiner Wahrheitsliebe, Gerechtigkeit und wohlwollenden Gesinnung, die seine Freunde und Biographen von jeher an ihm zu rühmen wußten.

Mr. Naudet, aide de Camp du Ministre de la guerre . . .

Monsieur,

Je regrette bien, de n'avoir pu répondre plutôt à la lettre que vous m'avez fait l'honneur de m'écrire pour me recommander à Mr. Carpentier; mais étant parti pour la campagne aussitôt après la séance des jugements de L'académie, je me suis trouvé dans l'impossibilité de vous dire plutôt tout le désir que j'ai eu d'être agréable à Vous, Monsieur, et à Mr. Carpentier. Mais comme avant tout il faut agir consciencieusement nous n'avons pu donner que le 2^e prix à votre protégé. Avec bien peu de chose de plus dans sa Cantate il eut mérité le 1^{er} prix, mais ce peu de chose, qui a souvent tant d'importance dans les productions musicales, était mieux senti dans la cantate de Mr. This.

Avec du travail et l'étude des effets dramatiques je ne doute pas que Mr. Carpentier ne soit plus heureux l'année prochaine; et si, à cette époque je puis, d'accord avec ma conscience, lui être bon à quelque chose, croyez, Monsieur, à tout le plaisir que j'aurai à lui rendre justice.

Recevez je vous prie l'assurance des sentiments de la haute considération avec lesquels j'ai l'honneur d'être

Monsieur

votre très humble et très obéissant serviteur
(gez.) Boieldieu,

toujours muet, et forcé de renoncer pour jamais à la composition.

P. S. La place que j'avais à l'ancienne musique, m'eut été bien utile à celle qui vient de se former; mais je n'ai pas été compris dans sa réorganisation.

14. juillet 1833.

¹⁾ Fétis, Biographie universelle, 2. Aufl. 1878, Bd. II, S. 195.

VI

Der nachfolgende, an den bayrischen Kammersänger Pellegrini gerichtete Brief Conradin Kreutzers empfiehlt eingangs die Wiener Klarinetisten Craemer und Frau, legt aber vor allem dem Adressaten ans Herz, die Aufführung des „Nachtlagers von Granada“ in München zu betreiben. Julius Pellegrini war mit seiner Gattin 1826 aus der aufgehobenen italienischen Oper übernommen worden, und hat München lange Jahre mit seiner Kunst erfreut. Als seine Kräfte nachließen, wurde er 1852 durch Heinrich Salomon entlastet und 1855 pensioniert. Ein Porträt Pellegrinis hängt im Wandelgang vor den Balkonplätzen der Münchener Staatsoper. Die Aufführung von Kreutzers Oper kam erst am 26. September 1837 zustande¹⁾ und erzielte großen Erfolg.

Herrn
Herrn Pellegrini
K. Bayrischer Hof- und Kammersänger

in
München.

Wien, am 15^{ten} August 1834.

Euer Wohlgebohrn

nehme ich mir die Freyheit, den Herren Kramer, k. k. Hof- und Kammermusiker von hier, nebst seiner Frau ebenfalls braver Virtuosin auf der Clarinette, zur freundlichen Aufnahme zu empfehlen, und zu bitten, solchen mit Rath und That in der Königl. Residenz an die Hand zu gehen.

Bey der gleichen Gelegenheit will ich Ihnen nun auch meinen längst gehegten Wunsch aussprechen; nemlich, daß es mir äußerst angenehm wäre, wenn meine mit solch außerordentlichem Beyfall hier aufgenommene Oper, „das Nachtlager in Granada“ auf dem Königl. Hoftheater zur Aufführung kommen könnte; umsomehr, da die Hauptrolle darinnen – von der allein das Gelingen des Ganzen abhängt – in Ihren Händen wäre. – hier hat Hl. Poeck und in Dresden Hl. Waechter sich darinnen Lorbeeren erworben – ebenso bin ich von dem höchsten Gelingen durch Ihr Talent und Ihre schöne Stimme überzeugt. Ich habe früher schon einmal an die kgl. Theater-Intendanz geschrieben, allein eine gewöhnliche ausweichende Antwort erhalten – nemlich – das Repertoire der neu einzustudierenden Opern wäre schon auf ein Jahr hinaus gemacht – was wir schon verstehen! –. Vielleicht haben Sie, mein Verehrter, Gelegenheit, diese Sachen in Anregung zu bringen; die Überzeugung habe ich, daß es für einen Baßsänger von Ihrem Range keine dankbarere Rolle geben kann. Herr Siegel ist soeben hier – vielleicht wird er Ihnen schon vor Erhalt dieses Briefes mehreres gesagt haben.

Erhalten Sie mich in Ihrem Andenken sowie ich mit aller Achtung
bestergebenster

Conradin Kreutzer.

VII

Außerhalb der Fachkreise ist der Name des Barons Poißl nur wenig bekannt, an den der nachstehend mitgeteilte Brief Carl M. v. Webers gerichtet ist. Und doch ist Poißl ein um die deutsche Musik verdienter Mann, sowohl als Komponist wie als Leiter der Münchener Hofbühne und Hofmusik (1825–1848). Er war ein Schüler Danzis und wurde wohl durch diesen, Webers Stuttgarter Mentor, 1811 in München und Starnberg mit Weber bekannt und befreundet. Webers Sohn²⁾

¹⁾ Grandaur, Chronik des Königlichen Hof- und Nationaltheaters in München (1878), S. 121.

²⁾ Max Maria v. Weber, Carl M. v. Weber (Leipzig 1864), vgl. auch Kretzschmar, D. d. T. VIII, S. XVII; Reipschläger, Schubaur, Danzi und Poißl als Opernkomponisten (1911), S. 107ff.; Zenger, Geschichte der Münchner Oper, herausgegeben v. Kroyer (München 1923), S. 44 u. a. a. O.

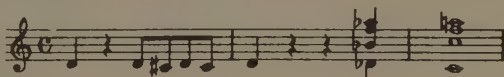
nannte Weber, Danzi und Poißl ein „Kleeblatt“. Es ist bekannt, daß Weber 1820 Poißls „Wettkampf von Olympia“ in Dresden aufführte und literarisch würdigte. Auch sonst wurden Poißls Werke mit Erfolg gegeben. Aus dem nachfolgenden aus dem Freischützjahr stammenden Brief Webers erfahren wir, daß Weber in Dresden auch ein anderes Werk seines Freundes aufführte, und zwar handelt es sich um die bislang leider verschollene, 1808 in München gegebene Oper „Antigonus“. Aus den vorgeschlagenen Strichen und Änderungen sieht man, wie sehr Weber am Herzen lag, der Schöpfung des Freundes zu einem Erfolg zu verhelfen. Die Anrede „Lieber Bruder“ gebraucht Weber als Sohn der Romantik gern gegenüber Freunden, z. B. auch in den Briefen an Lichtenstein.

S. Hochwohlgeboren
dem Herrn Baron von Poißl,
Königl. Bayrischer Kammerherr,
Commandeur und Ritter mehrerer Orden pp.
zu München.

Lieber Freund und Bruder!

Verzeihe, wenn ich in Geschäften vergraben Dir heute nur in wenig Zeilen das nothwendigste Deines lieben Briefes beantworte, um nicht zu spät die Notizen an Dich gelangen zu lassen. Du wirst Dich kreuzigen und segnen wie ich in Deinem Fleisch gewüthet habe; ich enthalte mich auch, alle Gründe, ausgenommen meine Überzeugung und die Liebe für Dein schönes Werk anzuführen, und daß nur nach reiflichster Überlegung erst in den letzten Hauptproben so gekürzt wurde. Erster Act. in No. 6 nach dem „Allo assai“ im Marsch fällt der Chor schon im 4ten Takte ein. kommen daher der 5t., 6t., 7t. und 8te heraus; dann bleiben 19 Takte, und die letzten 12 werden wieder gestrichen.

Zweiter Act. Scene 8 springt es von: „und meines Freundes Hand weist mich hin-ab“ zu „so willst Du wirklich?“ mit wenig veränderter Harmonie. Im darauffolgenden Recit. des Megails springt es so: von „was sag ich, bleiben!“



zu „nein, menschlicherists jetzt von ihr zu scheiden“. Dann bleibt die Preghiera weg, / hier muß ich doch noch bemerken, daß die Sängerin zu solchem Gesang nicht hinlänglich anspricht, um die in Ohnmacht liegende Geliebte vergessen zu machen. Bey Mittermaier können da andere Rücksichten walten; und das Rezitativ des Licinius fängt mit F Harmonie statt dmoll an.

Im 3ten Akt endlich haben wir ein paarmal das Adagio des Vinetis weggelassen und gleich mit dem Allo angefangen. Jetzt geben wir es aber ganz, wie es ist.

Nun zanke, schelte, ich habs aber gut gemeint, und alle glauben, daß das Ganze dadurch gewonnen habe. Anträge von Kassel habe ich wohl, aber es wird wohl nichts draus werden. Nächstens mehr und Ausführlicheres. Grüße Bärmann etc. herzlichst und behalte lieb Deinen

alten treuen Bruder

(gez.) Weber.

Dresden, 10^{ten} August 1821.

VIII

Die in dem nachstehenden Brief von Adalbert Gyrowetz dem Verleger André angebotenen 1794 entstandenen Trios stammen, da Gyrowetz doch frühestens 1786 von Brünn nach Wien¹⁾ übersiedelt war, aus einer Zeit, da er in der österreichischen Hauptstadt längst Fuß gefaßt hatte. Der geforderte Preis von

¹⁾ Biographie des Adalbert Gyrowetz, Wien 1848, S. 9ff.

2 Louisd'or für ein Trio, also etwa 39 RM., war demnach gewiß bescheiden. Um welche Opera von Gyrowetz aus dem André'schen Verlag es sich handelt, läßt sich nicht mehr mit Sicherheit feststellen; vier Werke in einem Opus zusammenzufassen, war damals nicht gebräuchlich. Es dürften also wohl Op. 17 und 24¹⁾ gemeint sein, die je drei Sonaten in der genannten Besetzung enthalten. Im letzten Katalog der ja heute noch bestehenden Firma André in Offenbach sind die Werke nicht mehr enthalten.

Gyrowetz, Adalbert
A Monsieur J. André
à Offenbach sur le Mein.

Wohledlgebohrner,
insonders hochschätzbarrester Herr!

Meine abermahlige Abwesenheit von Wienn sowohl, als die beständigen Unruhen des Krieges sind Ursache, daß ich Ihnen nicht eher geschrieben. Ich hoffe, daß Sie sich bestens befinden, und wünsche es vom ganzen Herzen. Die Aussichten zum Friede sind nun sehr günstig, und man versichert allhier, daß höchstens in einem Monate der Friede zwischen Östreich und Frankreich zu Stande gebracht seyn wird, welches natürlich einen allgemeinen Friede nach sich ziehen muß; um so mehr, als der schon gemachte Friede mit Preußen es gleichsam für uns zur Nothwendigkeit macht. Nun werden die Musen sich doch wieder freuen können, und Künstler werden dem Ruf ihres Genius mit Zuversicht folgen, nachdem Sanfmuth und Zärtlichkeit nun wieder in denen Herzen wohnen wird, welche vorher nur auf Mord und Rache sannen, und jedes Gefühl von Eintracht und Harmonie mit Gewalt zu ersticken sich zur Pflicht und Ehre machten. – Nun zu unserer Sache: Ich habe nun wieder 4 große Sonaten für das Forte piano mit Accompagnement einer Flöte oder Violine und Violincello verfertigt, wovon ich Deroselben gegenwärtig die Nachricht zu geben die Ehre habe; mit dem Beisatz, daß ich solche niemand eher anzutragen willens sey, bis ich Ihre Antwort habe und wisse, ob es Ihnen gefällig seyn wird, solche von mir abzunehmen oder nicht. – Da ich jederzeit wünsche, mit Deroselben gute und unveränderliche Freundschaft zu pflegen, so will ich Ihnen diese 4 Sonaten um eben den Preiß lassen, als Sie mir die letzten 3 Quartetten bezahlten, nämlich für 6 Luisd'or. Ich versichere Sie, daß diese Sonaten gewießlich den Vorzug vor allen meinen Clavirstücken verdienen, und mit großen Fleiß gearbeitet sind. Auf Exemplaren kann ich mich onmöglich einlassen; denn ich bin erstens ein zu schlechter Negociant, als daß ich im Stande wäre, solche anzubringen; zweytens ist meine Gemütsart gar nicht dazu geschaffen, Leuten meine Musick Stückweiß zum Verkauf anzutragen, drittens, wenn ich solche in die Gewölber zum Verkauf gebe, werde ich /: so wie ich leider mit meinen letzten Sonaten erfahren /: jammerlich betrogen. Ich glaube nicht nöthig zu haben, einen so rechtschaffenen und edlidenkenden Mann als Sie sind, mehr davon zu sagen. Ich erwarte Ihre baldige Antwort, und habe die Ehre mit vollkommenster Hochachtung zu erharren

Wien, den 29. April
1794.

Dero
gehorsamster Diener, und Freund
(gez.) Adalbert Gyrowetz.

An Dero Hh. Hh. Sohn und Familie bitte mein höflichstes Compliment.

IX

Weiter liegt in der besagten Sammlung ein niedliches Schreiben Rossinis an einen Jugendfreund vor, den Komponisten Michele Carafa (1787–1872), das sich in italienischer Fassung und französischer Übersetzung erhalten hat. Hinter der Klage über die „salute mal ferma“ blickt immer noch der Schalk Rossini hervor. Carafa hat in jenen Jahren den Meister mit besonderer Sorge betreut; Radiciotti sagt in seiner großen Biographie²⁾: „Carafa fu uno dei più fidi ed

¹⁾ Eitner, Rob., Quellenlexikon, Bd. IV (1901) S. 437.

²⁾ Giachino Rossini, Vita documentata, opere ed influenza su l'arte Bd. II, S. 343.

affezionati, che il Rossini ebbe negli ultimi anni di sua vita.“ Der Frau Harley geschieht auch bei Radiciotti keine Erwähnung.

Al Sir Cav^{re} Michele Carafa,
Membro del' Instituto di
Parigi.

Mio buon amico,

Tu mi crederai morto! ma par dio, vivo con una Salute mal ferma ma sempre affettonato a miei amici; e tu fra questi occupi il primo ran.

Questa lettera ti serà portata dalla Si[gn]ora Harley, eccellente persona, amante di musica.
[Giacch. Rossini]

X

Der diese erste Folge abschließende Brief Marschners ist, wie man sieht, wieder ein ausgesprochener Geschäftsbrief. Gerichtet ist er an die Weimarer Intendanz, der der berühmte Bassist Strohmeier damals noch als „Oberdirektor“ vorstand. Die Weimarer Aufführung fand nach Wittmann am 20. April statt. Die Uraufführung in Leipzig¹⁾ war am 29. März 1828 gewesen.

An Herrn Ober-Direktor Stromeier
Wohlgeboren.

Leipzig am 8^{te} May 1828.

Wohlgeborener Herr!

Höchst schmeichelhaft und angenehm ist mir Ihre Zuvorkommenheit, meine Oper Vampyr zur Aufführung zu bringen. Was in der Welt könnte mir erwünschter seyn als, die Hauptparthie dieser Oper von Ew. Wohlgeb. ausgeführt und das Ganze überhaupt vor einem so kunstsinnigen Hofe und Publikum aufgeführt zu wissen. Ich gestehe, daß es unter meine liebsten Wünsche gehört, an diesem Genuße Theil haben zu können. Doch wer weiß, ob sich das realisiren läßt. Herr Seidel bietet mir in Ihrem Auftrage 15 Ldr. mit der Bemerkung, daß dies das höchste Honorar sei, was üblich wäre. Nun, ist es das höchste, dann muß ich ja wohl darauf eingehen, obgleich nach Abrechnung der Copiaturgebühren und der Tantième für den Dichter nur sehr wenig für mich selbst bleibt.

Sollte sich aber nicht vielleicht dieser Ausweg treffen lassen, daß man mir vielleicht, nach der 15^{ten} Vorstellung, die übrigen 5 Louisd'or noch nachschösse? Dann hätte sich die Oper ja längst schon bezahlt, u. dem Componisten würde sonach auch noch eine kleine Gratification zu Theil. Ew. Wohlgeboren überlasse ich gern das Arrangement dieser Kleinigkeit, da der Künstler zum Künstler sehr leicht und am besten derlei Verhältnisse zu würdigen weiß.

Übrigens ersuche ich Ew. Wohlgeboren, die Sache als abgemacht zu betrachten, und ich werde sogleich nach Eingang der 15 Ld'or oder sobald die Copie vollendet ist (längstens in 14 Tagen) die Partitur nebst Buch einschicken. Lieb wäre es mir auch, wenn Ew. Wohlgeboren mir gefälligst die Zeit bemerkten, wann die Oper zur Aufführung kommen kann.

Mit besonderer Hochachtung verharrend

Ew. Wohlgeb.

Ergebener Diener
(gez.) H. Marschner.

¹⁾ Wittmann, C. F., Der Vampyr, Leipzig 1896, S. 18. Vgl. auch Haußwald, Günther, Heinrich Marschner. Ein Meister der deutschen Oper. Dresden 1938, S. 38.

Tanzstil und Suite

Von

Helmut Schultz

Von einer erhofften „Geschichte der Suite“ sind bisher bloß etliche Kapitel geschrieben, es sind nur Bausteine zu einem solchen Unternehmen herangetragen worden. Das erklärt sich aus den Schwierigkeiten des Stoffes, aber es hängt offenbar auch mit der besonderen Auffassung zusammen, die man in diesem Falle von dem Wort „Geschichte“ zu gewinnen hätte. Gewiß, wer irgend die Summe des „Geschehenen“ überschauen will, müßte ein Narr sein (oder jener Gott, den es der Ordnung der Dinge wegen nötig wäre zu erfinden, wofern es ihn nicht gäbe), falls er glaubte, alles Vergangene, das Entlegenste und das Nächste, das Größte und das Geringste in seiner Verkettung durchmustern zu können. Er wird sich mit einer Auswahl zu begnügen haben, einmal, weil zu vieles – ja aus entfernteren Abschnitten das meiste – spurlos verschüttet worden ist. Und zum anderen, weil die dem Wissen erreichbaren Tatsachen lediglich als Auslese, je nach Standort und Absicht wechselnd, wissenschaftlich sind, ganz zu schweigen von der begrenzten Sehkraft des Einzelnen. Die „Summe“ ist, das gilt da mit ungewöhnlichem Nachdruck, bedeutend weniger als die Addierung der zugehörigen Teile und soll doch nach dem bewährten Grundsatz erheblich mehr sein als sie.

Indessen bietet diese allgemeine Erkenntnis, die für den Geschichtsforscher Hemmnis und Antrieb zugleich ist, dem Betrachter der Suiten-Entwicklung nur einen schwachen Trost. Fühlt er sich bei den Fragen zur älteren Zeit von seinen Quellen und Gewährsmännern besonders oft im Stich gelassen und steht bei den jüngeren Erscheinungen einem hochgradig verwirrenden, durchmischten und durchkreuzten Befund gegenüber, so wird darüber hinaus das Bemühen, von der „Geschichte“ als dem Gewesenen eine „Geschichte“ als lesbare Abhandlung herzuleiten, just in seinem Falle immer wieder zum Bewußtsein bringen, wie unsicher das Gefilde der „Suite“ sich nach rückwärts und nach den Seiten hin überhaupt abgrenzt. Der springende Punkt ist, daß hier Name und Gegenstand, Kernstück und Rahmen, Ursprung und Ergebnis arg häufig nicht zusammenpassen wollen. Den Nebendingen, der unberechenbaren Laune, dem Treppwitz des Kulturverlaufes sogar sei, möchte man annehmen, ungebührlich starker Einfluß verstattet worden. Kein Wunder, daß man an der Denkbarkeit einer klaren „Suitengeschichte“ schlechthin gezweifelt hat. Oder besser, man muß eben den Begriff „Geschichte“ dem Zweck zuliebe in gewisser Weise umdeuten.

Bei Licht besehen, ist das auf anderen, nichtmusikalischen, selbst nichtkünstlerischen Gebieten auch angebahnt. Die Rolle, die gegenwärtig den politischen

Belangen zuerkannt wird, hat beige-steuert, das Geschichtsbild gerade zu ent-politisieren derart, daß wohl das Gerüst der auf Kriege und Verträge und Re-gierungsjahre bezogenen Zahlen als unentbehrlich verwendet, daß aber allent-halben die „zahlenlosen“ Vorgänge und Daseinsformen, die Äußerungen volkhafter Sitte, Rechtsmeinung, Kunstgesinnung zuvörderst beachtet werden. Durch solche Umwertung erhält das Versteckte, immer Wiederholte, Werk-tägliche, schwer Faß-bare, Überlieferungsbedingte, ja Mythische die Geltung einer tragenden Schicht, von der aus die staatspolitischen Handlungen, unbeschadet der persönlichen Leistung, erst so richtig begreiflich sein dürften.

Über die persönliche Leistung des einzelnen, nach Name und Werk hervor-tretenden Komponisten ist für den Werdegang der neueren Suite ebenfalls man-ches Rühmliche zu berichten. Froberger, Couperin, Telemann, Bach, jeder hat dem wechselnden Wesen der Suite mehr als einen Zug seines Geistes aufgeprägt. Allein, das Schöpfertum dieser und der vielen sonstigen Förderer der Suite schwebt ganz und gar nicht im Raume der „freien“ Künstlerphantasie. Es emp-fing vielmehr bei ihnen den Anreiz und erhält für uns die Beglaubigung durch die je nachdem kräftigere oder verstecktere Wirksamkeit aller der Rhythmen, Me-lodiewendungen und Bewegungsgestalten, die in den benutzten Tänzen vorge-geben sind. Und um Ausstrahlungen des „Tanzstils“ handelt es sich ja in der vor-romantischen Suite fast durchweg, mögen immerhin bei der tanzlosen Musik Anleihen gemacht worden sein, zumal für eröffnende Sätze, womit das Form-gefüge noch verwickelter wird. Gerade die Beachtung der Tanzabhängigkeit liefert hier den Schlüssel zum Verständnis der geleisteten Arbeit, der persön-lichen Zutaten. Der Name „Suite“, nun einmal Allgemeingut geworden, ist nicht mehr als ein zufällig dahergeflattertes Fremdwort, das freilich die nützliche Eigen-schaft hat, daß es mit der „Abfolge“ der Teile bereits auf ein gesetzliches Ver-fahren oberhalb der nur verkettenden oder reihenden Willkür anspielt, und daß es die Wichtigkeit der französischen Tanzgattungen für das Barockzeitalter ver-rät. Trotzdem wird man ohne Überhebung die Pflege der Suite künstlerisch und ihre Erforschung wissenschaftlich für ein insbesondere deutsches Anliegen er-klären können.

Eine Suitengeschichte mit einer Darstellung, die am Geländer der Entstehungs-jahre dahinwanderte und ab und zu von kompositorischen Wurzeln und Ein-flüssen Notiz nähme, wäre in ihrem Netz noch ärger befangen als die besagte politische Datengeschichte. Wohl wird jede künstlerische Form und, bei der Stofflosigkeit und Gefügigkeit des Klanges zumal, jede musikalische Gestaltung von der Umwelt mitbestimmt. Nichts bleibt ganz unbeeindruckt von der Kultur, in deren Umkreis es wächst. So erlaubt die Fuge des Barock Rückschlüsse auf das Ordnungsstreben der um 1700 waltenden Vernunft, die Sonate der Klassik auf das ausgleichende Schönheitsgefühl, das um 1800 zum Zeitgeist gehörte, das Klavierstück der Romantik auf das Schweifen der Fantasie, wie sie um 1830–40 vorherrschte. Aber derlei Zusammenhänge dürfen eher vernachlässigt werden, als dies bei der Suite möglich ist. Es scheint, daß selbst die Oper mit ihrer Drei-einigkeit von Ton, Text und Bühnenvorgang leichter als die Suite, mit der sie sich öfters berührt, aus dem betreffenden Lebensstil herausgelöst und rein form-

geschichtlich beurteilt zu werden vermag. Für die Suite jedenfalls gilt, daß ihre Großform den kulturellen Unterbau nötig hat, um begreiflich zu sein, und daß ihre Teilformen durch mannigfache Sinnbeziehungen, von den volkskundlichen zu den gesellschaftlichen, in besonderem Maße sich verästeln. Ihnen ist also nur mit einem sehr geschmeidigen, empfindlichen Gerät der Kunst- und Gesittungsgeschichte beizukommen.

Tanzende Gruppen, deren Figuren aufeinander „folgen“, hätten, möchte man glauben, in der Festigung der „Suite“ ihr reizvolles Treiben wenigstens musikalisch über den Augenblick hinaus aufbewahrt. In Wahrheit ist der Sachverhalt nüchterner und musiktechnischer beschaffen, wie aus dem Titel einer frühen – der frühesten? – das Wort „Suite“ benutzenden Sammlung hervorgeht, der „Symphonies (handwerklich etwa: Zusammenklangsstücke) . . . divisées par suites de tons“, Paris 1707: die Tonarten waren das Mittel, verstreute, meist tanzentstammte Sätze, hier deren 41, zu zweckgerechten Bündeln, hier fünf, zu vereinigen. Das um die Tanzstilisierung bemühte England hatte dem durch erzieherisch angeordnete „suits“ (of pieces, of lessons) schon vorgearbeitet. Ähnlich war es die Gewohnheit der deutschen Stadtpfeifer gewesen, daß sie an der Schnur der verfügbaren „Töne“, allgemach unseres Dur und Moll, ihren Vorrat von Tänzen und Einzugsmusiken aufreichten, um in jedem Falle gerüstet zu sein. Wenn aber Bach zur Barocksuite das letzte oder zumindest vorletzte Wort gesprochen hat, und wenn bei Bach der Name „Suite“ seine Herrschaft mit den Namen „Ouverture“ und zumal noch „Partita“, gemäß kleinen Bedeutungsunterschieden, teilen muß, dann enthüllt sich aus scheinbarem Widerstreit und Wirrsal, wie stark es auf das Ordnungsverfahren als solches ankommt und wie wenig auf die Bezeichnung dafür.

Das Frankreich Couperins wies ja mit dem anschaulichen Begriff „Ordnungen“ („ordres“) für Clavecin-Tänze und -Tanzableitungen, einschließlich des „Charakterstücks“, auf die erwünschte planvolle Verkettung hin. Nicht so die deutschen Drucke, wie sie bereits bald nach 1600 reichlich den Bedarf befriedigten; sie lieben es, die Bestandteile des Inhalts, die Paduanen, Galliarden, Intradan und so fort, auf dem Titelblatt anzuführen, als wollten sie nur zum Kauf anlocken, und als solle der Benutzer durch keinerlei Sammelnamen (höchstens „Ludi musici“ und derlei Unbestimmtheiten) gegängelt werden. Auch die etwa gleichzeitigen „Partite diverse“ wirken mit dieser Überschrift wie ein freundliches Angebot, aus dem man sich das Passende aussuchen dürfe ohne den Zwang, genau bei der Stange zu bleiben. In der Tat sind hier oft die Freiheit der Auswahl und Umstellung und die Gebundenheit an die kompositorische Reihenform sonderbar ineinander verschränkt, weil eben der Tanzschöpfer an die lebendige Ausübung angeheftet ist oder sie jedenfalls im Gedächtnis hat, und weil anderseits der Instrumentalist ummodelln und umstülpen kann, wofern er nicht gegen die allgemeinen Gebote des Stiles verstößt. Bekanntlich sind der altehrwürdigen „Partita“ („Posten“, „Warenbündel“) nach dem Abklingen der kontrapunktischen Suite noch in den „Parthien“, den kassationshaften Halbgeschwistern der homophonen vorklassischen Symphonie, Namensabsenker nachgefolgt; was darin an Märschen, Menuetts und Rondos aufgetischt wird, ist manches Mal derart über-

reich und locker zusammengebüschelt, daß es den Vorratskammern der frühbarocken Suitendrucke gleich sieht.

Zu den Rückbesinnungen der späteren Romantik gehört die Neigung, klaren Bewußtseins die Barocksuite aufzugreifen und, mit deren Kontrapunkttröstung angetan, der Gegenwart einen Kampf anzusagen. Für solche Suitennachkömmlinge, in denen die ursprüngliche Tanzbewegung der Allemande oder Courante naturgemäß weniger nachzupulsieren vermag als in einem Erzeugnis von 1730, wäre der Beisatz „im alten Stil“ entbehrlich, gäbe es nicht eine eigene „romantische Suite“ und vor allem nicht neuerdings jene schillernde Lieblingsnummern-Suite, die aus einer Bühnenmusik das Gefälligste zum bloßen Ohrenschaus umzuwerten pflegt – was übrigens in gewissen Operntanz-Suiten des ausgehenden Barock seine Vorahnungen hat. Allein das Hauptziel der Barocksuite, knappe, in sich geschlossene Einzelstücke vom Tanz her über den Tanzzweck hinauszuhoben und dann als Glieder eines größeren Ganzen sich in Ähnlichkeit und Gegensatz bewähren zu lassen, ist von der Romantik nicht in der Peer-Gyntiade, sondern wesentlich im tanzhaften Zyklus weiterverfolgt worden, freilich nun in der Regel unter der Herrschaft eines einheitlichen zwei- oder dreiehebigen Rhythmus anstatt der vormaligen rhythmischen Umschläge. Die auch dem Romantiker ans Herz gewachsene Kurzform vervielfachte sich jetzt zur Polonäsen-, Mazurken-, Galopp-Kette und in erster Linie zur leichtgeschwungenen, wechsellvollen Ländler- oder Walzerfolge, durchweg echten Erben des Suitengedankens, ob dem Tanz dienend, ob dem Konzert zugewendet. Es werde demnach die Barocksuite ruhig ihrer Leistungen halber als Mittenbereich für die Geschichte der Gattung betrachtet, abgekapselt ist sie trotzdem nicht, weil bereits in den Menuetts und „Deutschen“ der Klassik eine verästelte, gehaltige „Nachgeschichte“ anhebt, die über die Versuche und Verzerrungen der jüngsten Jahrzehnte in das Heute einmündet; an der jenseitigen Grenze endet (oder beginnt) eine sehr bemerkenswerte „Vorgeschichte“, deren mitunter zersprengte, getarnte, ungetaufte Zeugnisse zu mißachten enge Namensgläubigkeit heißen müßte, und bei der Kerngeschichte der Suite selber läuft wegen der Formberührungen ebenso wie wegen der Nähe zum ungeschichtlichen Alltag sozusagen eine „Neben-“ und „Untergeschichte“ mit.

Für diejenigen Formen, die abgelöster, kompositorisch willensbestimmter dastehen als die Suite, gilt, daß sie in dieses Nachher, Vorher und Drunterher nur „nebenbei“ oder „akzidentell“ eingebettet sind, und daß ihre Wandlungen vorzugsweise aus der allgemein abendländischen künstlerischen Unruhe, aus Druck und Gegendruck hervorgehen, während für die Suite und ihre Verwandten gilt, daß sie sich, verglichen etwa mit Fuge und Sonate, in strengerer Abhängigkeit von Zeitgeist, Durchschnittsgeschmack und Mode umgestalten. Die vielberedeten Einflüsse, denen der Musiker ausgesetzt ist, wirken sich hier tatsächlich stärker aus, Vorbilder und Nachahmungen passen „wesenhaft“ oder „essentiell“ zusammen; die Suite und die sonstigen Tanzfolgen erscheinen minder als freigeschaffene Form denn als anpassungsfähiges Verfahren der Tanzstilisierung, ein Verfahren, dem zweifelsohne im Barock ähnliche musikkulturelle Bedeutung zukommt wie der Sonatenform in der Klassik. Befruchtungen hinüber und herüber sind möglich, ja unvermeidlich. Daß man ein Andamento aus einer Bach-

schen Fuge als „suitsch“ empfinden kann, und daß im ersten Satz von Beethovens kleiner G-dur-Klaversonate Opus 79 getreu der Anweisung „alla tedesca“ der „deutsche Tanz“ anklingt, bezeugt die Gemeinsamkeit des Tonstoffes, zumal der rhythmischen Muster, innerhalb eines Stilkreises. Die Suite aber schreitet weiter, indem sie von den tanzfernen Gattungen Keimgedanken übernimmt, so von der Fuge den der fugierten Stimmführung und Themenumkehrung; das ergibt den durchaus zu begrüßenden Zwitter der fugenartigen Gigue, die als Suitenschlußstück von den beiden Neigungen des Finales, zu entspannen oder anzuspannen, die zweite offenkundig macht, indes die Walzer-Coda mit ihrem Umherspringen zwischen den Zitaten die erste verrät, nicht ohne im ausleitenden Getümmel von der Stretta der Symphonie oder Ouvertüre gelernt zu haben.

„Ouvertüre“ heißt auch, mit einem in der Musik beliebten „initium pro toto“, die besagte Suite bei und um Bach, besonders die orchestrale, die von der Oper das Gegenteil des Finales, die wuchtige, breitspurige Eröffnung, entlehnt und die eigentlichen Tänze als Kometenschweif hinterdreinschickt, wie wenn danach leibhaftig der Vorhang aufgehen solle. Umgekehrt schlingt sich das Band von der Tanzsuite zur Bühne, wo die Oper seit dem Barock und noch die Operette mit tänzerischen Einlagen wirtschaftet, und beim richtigen szenischen Ballett ist fast eine Verschmelzung erreicht. Der Oper und manchmal der Kantate war es überdies vorbehalten, die von der Suite rein instrumental behandelten Rhythmen dem gesanglichen Ursprung, dem Tanzliede, erneut anzunähern, denke man an die wiegend-lieblichen Sicilianos Händels oder an die klirrenden Polonäsen und Boleros der Opernromantiker. Daß aus der menuettbetonten Suite des letzten Barock just das Menuett sich in die „absolute“ Sonate und Symphonie der Klassik gerettet und auf das spätere Scherzo abgefärbt hat, ist eine lediglich durch die Laune der Terpsichore erklärbare Willkür; fünfzig Jahre früher hätte sich die Gavotte dafür empfohlen. Das Sonatenschaffen des Barock in einen „absoluten“ und einen tanzenzestammten Zweig zu gabeln, bezweckt die Doppelinie der „sonata da chiesa“ und der „sonata da camera“, doch sind Verquickungsformen bezeichnend häufig, „Kammersonate“ ist dann oft nichts als ein weiterer Name für „Suite“, „Kirchensonaten“ und ihnen verpflichtete Concerti liebäugeln mit Tanzvorbildern. Andererseits entpuppen sich serenadenhafte „Suiten“ des 19. Jahrhunderts als bescheidenere, dünner besetzte Symphonien. Das beste Beispiel mehrfacher Dienstbarkeit liefern vielleicht die Chaconne und ihre Sippe: in der Suite dem dreihebigen Tanz, mutmaßlich vom Mittelalter her, verbunden, in den „absoluten“ Ostinato-Variationen sich selbst genug, in der Oper sichtbar hörbar verklammernd und abrundend.

Die tonartliche Einheit wird von der Barocksuite genau bewahrt, mit der halben Ausnahme gelegentlichen Dur-Moll-Wechsels, und für harmonikale Künste ist da wenig Platz wegen des üblichen Ablaufs Tonika-Dominante-Tonika im Rahmen der bevorzugten AABB-„Liedform“, die ja trotz den dreigliedrigen und den rondeauhaften Gestalten als die gebräuchlichste Tanzform gelten muß. Die Tanzketten der Klassik und besonders der Romantik dagegen befeißigen sich der Überraschung in den Tonarten und der Kühnheit in der Modulation, ein Schubert schwelgt unbedenklich im plötzlichen Ges dur des Walzers und as moll des

Ländlers. So erweist sich die „ausgleichende Gerechtigkeit“ in der Musik – wo eben ein und derselbe Rhythmus pulsiert und bloß durch Tempo und Agogik gemodelt werden oder in der „Introduktion“ verschleiert werden kann, schützen die sonstigen Mittel vor Abstumpfung, die Melodik und Harmonik und Klangfärbung, vielfach ohnehin die Stärken des Romantikers; wo der Rhythmus die Hauptverantwortung hat, saugt er die übrigen Stilmerkmale an sich heran. Dies ist in der Suite von rund 1600 bis 1750 der Fall, vorbereitet seit dem „grauen“ Mittelalter durch die Paarung des geradtaktigen (Vor-), „Tanzes“ und des triolischen „Nachtanzes“ oder „Sprunges“, und dies, die Belebungsfähigkeit des Rhythmus im Kampfe mit sich selbst, deckt im Grunde das Geheimnis der ästhetisch ausgewogenen Spannung innerhalb der Folgen Paduane-Galliarde-Allemande-Courante oder Allemande-Courante-Sarabande-Gigue auf, ungeachtet der je nachdem herrschenden schlichten Aussetzung oder kontrapunktischen Verbrämung. Die verwerteten Tänze zum Rohstoff genommen, wird der Antrieb ihres Metrums nach Bedarf bald besänftigt, bald beschleunigt, doch schimmert der anfängliche, in der Regel landschaftliche Charakter (Allemande deutsch in französischer Aufmachung, Gigue englisch, Sarabande südwestromanisch, Bourrée auvergnisch usw. usw.) meistens noch durch, deutlicher, als die Taktzeichen und die starren Notenköpfe es verraten können, und gefügiger, als man nach den nüchternen Vierer- und Achter-Perioden es vermuten würde. In Einzelheiten wie Tonwiederholungen, Punktierungen, Intervallunterstreichungen sind die Suitenteile eine Schule der größten Wirkung durch den kleinsten Aufwand, denn ihre musikalische Bewegung ist mit aus der körperlichen gewonnen und demnach glaubhaft, auch wo sie ein befremdliches Wesen zur Schau trägt, etwa bei den stockenden Schleifern der Loure oder, aus jüngerer Zeit, bei den rhythmischen Verschachtelungen der niederbayrischen „Zwiefachen“.

Der getanzte Tanz, welcher der Regel nach am Ausgangspunkt steht, gibt sich ferner in vorgeprägten Melodiewendungen, im Akkordwechsel als dem Spiegel des leibhaftigen Figurenwechsels und im allgemeinen Zuschnitt der namensgerechten Ausführung weiterhin zu erkennen; seine Stilisierung ist auf die verschiedenste Art abgestuft von den kaum geglätteten „Zwiefachen“ zur zweckfrei veredelten, im Keim wohl sehr unedlen Sarabande. Gewiß haben die höfischen Umbildungen Stantipes, Ductia und Basse danse, haben die „Aufzüge“ in den Tabulaturbüchern vor 1600, haben die Lauten- und Clavecinleistungen der französischen Barockgesellschaft und die Suiten des deutschen Bereiches, haben die Konzertwalzer Chopins und Brahmsens keinerlei „volkstümliches“ Aussehen, aber es wäre ein grober Irrtum, ihnen darum nachzusagen, sie seien nur wegen der bequemen Titelwahl zu Scheintänzen gestempelt. Nein, obschon an Tanzbegleitung nicht gedacht und manches Mal die Fantasie beteiligt oder der benutzte Tanz im Gebrauch bereits abgetreten sein mochte, haben die betreffenden Komponisten mit Verantwortung am klingenden Tanzstil, der beharrlicher sein kann als der gegenständliche, gearbeitet. Sie schufen im Hellen, indes das Werden eines neuen Tanzes oft im Dunkeln sich abspielt und seine Taufe rätselhaft bleibt. Von solchen Widersprüchen des zeugenden Chaos und des ordnenden Geistes ist etwas in den Tanzformen „aufgehoben“; der Mensch, der sich bemüht, der

Erdenschwere zu entrinnen – mit den berausenden Tänzen des Orients, mit den Wirbeltänzen des Abendlandes, mit der Magie des Tanzes überhaupt –, läßt sich in der tanzgemäßen Musik leichter aufspüren als in der „absoluten“. Das unterscheidet Kanon und Sonate von Saltarello, Rigaudon und Walzer.

Wie die Bühne ist die Tanzfläche gut und gern eine „moralische Anstalt“, insofern sie läutert und klärt und dank der gruppenhaften Ausübung die Tänzer zügelt. Sie entwickelt aus dem Zufälligen, Vereinzelt und Verworrenen einen ersten Stil, dem der zweite, betonter musikalische, verknüpfende Stil der Suite und ihrer Gegenstücke abgewonnen werden darf, doch natürlich nach dem Gesetz der Auslese nicht stets angeschlossen werden muß. Der Samenkörner sind auch hier mehr als der Früchte, Tanzwahn und tänzerische Ausgelassenheit stürmen mitunter über die Schranken jeglicher „Moral“ hinweg. Sieht man in den Suiten Bachs den Tanz bis zum äußersten entstofflicht – heutige tanzende Bach-Deuterrinnen überzeugen davon wider ihren Willen –, dann wird man fragen, wo das andere Ende der Stilisierungsreihe, der früheste, noch schüchterne Triumph über die Bedingungen des Tanzstoffes, zu vermuten sei.

Ja, wo? Dieses „*principium individui*“ der Tänze versteckt sich eben mit Vorliebe im unbelauschten Alltag. Selbst das Heranreifen des Walzers geschah in einer Unterschicht, und die von den Romantikern begünnerten Tanzgattungen aus den Randgebieten Europas hatten sich vor ihrer Entdeckung nur volkskünstlerisch geformt oder nach „abgesunkenen“ Mustern umgeformt. Daß der Tanz ursprünglich zur Volkskunst zähle, und daß dem Volkstanz die Gefahr der zivilisatorischen Gleichmacherei drohe, ist gegenwärtig zureichend erkannt. Es gibt in unseren Breiten keinen Stamm, keine Landschaft, auf die der Ausspruch „*non saltat*“, die Ergänzung zu dem oft geäußerten, immer widerlegten Urteil „*non cantat*“, zuträfe. Der Leib ist zum Tanzen willig, wo der Tanzgeist genügend kräftig ist. Tanzen und Singen gehören da zusammen wie Tanz und Maskenspiel und wie Tanz und körperliches Sinnbild. Ähnelt in der Abstufung des Stils die Prosa dem Wesen der unregelmäßigen Bewegung, die dichterische Rede dem der abgemessenen Gebärde, so das von der Singstimme erhöhte Wort dem im Tanzrhythmus verfestigten Ausdruck der menschlichen Gestalt. Die Pflichten, die dem „Vorsänger“ zufielen, sind denen des einstigen „Vortänzers“ verwandt. Sie beide hatten, vielleicht in ein und derselben Person, die Schar, aus der sie heraus traten, anzuführen und anzuregen, sie beide wirkten an ihrer bescheidenen Stelle stilfördernd, und um die Satzungen des Liedes und des Tanzes haben die mittelalterlichen Fahrenden sich zweifellos große Verdienste erworben. Aber der Ruhm des Tänzers verblaßt besonders rasch. Der Tanz entschwindet mit dem Augenblick, so daß bis jetzt kaum eine Tanzschrift über den Zustand des Versuches hinausgediehen ist. Den Tanz zu schildern und vollends ihn sachkundig abzuschätzen, ist eine recht seltene Befähigung geblieben; von den Tanzfiguren kommt trotz der gezüchteten Pflege etwa der französischen „*Battements*“, „*Entrechats*“ und „*Caprioles*“ bloß die leere Namenshülse auf die Nachwelt; der Schritt vom Tempeltänzer, bei den Ägyptern dem erhabenen Sendboten des Tanzgottes, zum verachteten Jahrmarktsgaukler vollzieht sich schnell – alles Anzeichen für die Schwierigkeit, den Tanzstil an seiner Wurzel zu packen, und alles Gründe, warum

häufig vom Tanz lediglich die zugehörige Musik, vom Tanzlied das Lied als solches oder der Liedumriß weiterlebte.

Solange der Tanz um sich selber kreist und seine Behendigkeit erst entwickelt, wird er die Musik auf die Rolle der unentbehrlichen Helferin beschränken, und wenn er seinen Einzelstil entfaltet hat und in gewisser Weise ermattet, wird die von ihm angeschautte Musik gerade zum Eigendasein erwachen. Das wiederholt sich mannigfach; mit einem „Körnchen Salz“ läßt es sich auch aus dem Gesamtverlauf derart ablesen, daß die instrumentale Suite auf den Erfahrungen der vor dem gesungenen Tänze aufgebaut ward. Die erneute Zufügung von Texten im Parodievorgang des Rokoko und die Beigabe von Singstimmen „ad libitum“ zu Walzern eines Brahms und Johann Strauß sind Nebenerscheinungen, die den Sieg des Instruments unterstreichen. Und das Instrument hat, obwohl es zum Tanz aufzuspielen vermag, den Wunsch, diesen Zweck zu verleugnen und bloß noch an den Tanz anzuknüpfen. Aus der Paarung „Tanz und Gesang“ ist die Zweiheit „hie Tanzstil, hie Suitenstil“ geworden. Daß die „Orchestra“ als Tanzraum im „Orchester“ als Instrumentengemeinschaft ihren Namenserben fand, ist in solchem Lichte mehr als ein Zufall.

Welkt der Tanz also rettungslos ab? Steht ihm außerhalb des bloßen Vergnügens das Schicksal bevor, sich nur von der Musik, der er zum Wachstum verhalf, einen Rest der alten Geltung borgen zu dürfen? Die heutigen Bemühungen um echte Tanzkultur, wie sie sich aus mancher falschen Beflissenheit und nebelhaften Schwärmerei herauschälen, gestatten es, derlei bekümmerte Fragen abzuschütteln. „Etiam tempus futurum saltabit“ . . . Die Forschung hat demnach die Pflicht, die Brücken zur Vergangenheit zu schlagen und Wege in die Zukunft zu ebnen. In einer „vergleichenden Tanzkunde“ hat sie die Leistungen der Nähe und der Ferne zu berücksichtigen und darzutun, daß die Reibungen zwischen Tanzform und Tanzideal, zwischen Tanz und Musik, zwischen Tanzgesang und Instrumentalsuite zur fruchtbaren Auseinandersetzung erforderlich waren. Man wird es, richtig eingewöhnt, als günstig vermerken, daß die tanzgezeugte Musik mit der Wirklichkeit des Irdischen verknötet ist und bleibt. Denn für die Forscherarbeit an „Tanzstil und Suite“ entspringt daraus der Glaube, sie sei nicht allein nötig und nützlich, sondern ihr wohne zudem der Reiz „fröhlicher Wissenschaft“ inne.

Vom Graduale zur „Tristan“-Partitur

Von

Eugen Schmitz

Schon im Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1903 mußte der damalige Bibliothekar, Dr. Rudolf Schwartz, bedauernd feststellen¹⁾, daß die Autographen und sonstigen Seltenheiten unserer Büchersammlung nicht genügend Beachtung fänden. Er hielt es darum für gut, einige der schönsten und wichtigsten dieser Wertstücke noch einmal in Erinnerung zu rufen. Im Laufe der Jahrzehnte hat sich der Bestand an solchem kostbaren Besitz vervielfacht. Händel, Bach, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Schubert, Schumann, Spohr, Chopin, Brahms, Wagner – um nur sie zu nennen – waren mit bedeutenden, zum Teil sehr umfangreichen Urschriften bereits vertreten, als die im Jahre 1917 erworbene Sammlung des namhaften Musikerziehers und Tonsetzers Professor Dr. Ernst Rudorff der Musikbibliothek Peters erneut Seltenheiten in reichstem Maße zuführte. Und zwar nicht nur Autographen, sondern nicht minder sonstige Besonderheiten in Abschrift oder Druck²⁾. Auch darüber hat Rudolf Schwartz seinerzeit eingehend berichtet und besonders die nunmehr in Bibliotheksbesitz befindlichen Bachiana genau beschrieben³⁾.

Inzwischen ist wieder geraume Zeit vergangen, und wieder hat sich Stück für Stück Neues den alten Schätzen beigesellt. Aber alle diese Herrlichkeiten kommen nach wie vor meist nur bei Besichtigungen, die der Bibliothek als einer Seltenheit gelten, zu Ehren. Kaum je machen dagegen die Besucher Gebrauch davon, die im Lesezimmer ihren Studien obliegen. Es sei darum künftighin versucht, durch das Jahrbuch für die Beschäftigung mit diesen Schätzen zu werben. Dabei soll besonders die große Vielseitigkeit der in Frage kommenden Forschungsgegenstände herausgestellt werden. Als erster Schritt auf diesem Wege möchten die nachfolgenden Ausführungen betrachtet sein. Sie sollen künftigen Forschungen nicht vorgreifen, sondern nur die Neigung zu solchen wecken.

Ein Graduale aus dem XV. Jahrhundert

Im Jahre 1904 erwarb unsere Bibliothek einen kostbaren Pergamentkodex aus dem Nachlaß des in Paris verstorbenen Nationalökonomen Cernuschi⁴⁾. Es war ein handschriftliches Graduale in Folioformat (49 × 33 cm), das 385 Blätter

¹⁾ Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1904, S. 7.

²⁾ Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1917, S. Vff.

³⁾ Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1919, S. 56.

⁴⁾ Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1904, S. 5.

umfaßt. Aus einem italienischen Kloster stammend, war es durch Vermittlung der italienischen Regierung in den Besitz des genannten Sammlers übergegangen. Seit reichlich drei Jahrzehnten steht der Kodex nun in einem Glasschrank unserer Bibliothek und harret des Forschers, der sich mit ihm beschäftigen will.

Die Entstehung der Handschrift darf zufolge der Art der Notation und der gesamten Anlage in die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts gesetzt werden. Das Graduale ist eines jener großen Chorbücher, wie sie am Ende des Mittelalters zahlreich geschrieben wurden, um gemeinschaftlichem Singen in Kloster und Kirche zu dienen. Über die Art ihrer Verwendung hat Peter Wagner¹⁾ kurz Auskunft gegeben unter Heranziehung eines zeitgenössischen Bildes aus den „*Practica musicae*“ des Gafurius (Venedig 1512). Dieses zeigt einen aus Männern und Knaben bestehenden Chor, singend um ein Pult gruppiert, auf dem der Gesangsfoliant liegt. Daß solche Chorbücher „nicht selten mit kunstreichen Initialen geschmückt und mit größeren Bildern illuminiert“ wurden, hebt Peter Wagner noch besonders hervor und gedenkt auch des meist sehr starken Einbandes „mit gepreßtem Leder und prächtigen Schließen“.

All diese Kennzeichen sind dem Gradualkodex unserer Bibliothek eigen. Dieser ist also der Gattung nach nur eine Erscheinungsform unter vielen. Aber seine ganz besondere buchtechnische Schönheit und auch manche Eigenart der Schrift und der Anordnung lassen ihn doch der Aufmerksamkeit der Choralforscher sehr würdig erscheinen.

Der Kodex, der von Anfang bis Ende von gleicher Hand geschrieben ist, bringt auf jeder Seite sieben Textzeilen in schöner Lapidarschrift. Dazu kommen ebenfalls jeweils sieben Notenreihen. Die Notationsform ist die *Nota quadrata*, wie sie Peter Wagner für die italienischen Choralhandschriften, besonders die der Franziskaner nachweist²⁾. Die Noten stehen auf vier Linien. Als Claves sind abwechselnd oder auch gleichzeitig der F- und der C-Schlüssel verwendet. Außerdem wird die F-Linie durch rote, die C-Linie durch gelbe Färbung hervorgehoben. Die alte farbige Anordnung Guido von Arezzos³⁾, die um jene Zeit sonst meist nur noch in deutschen Choralbüchern vorkommt⁴⁾, hat sich also auch in dieser italienischen Handschrift erhalten, und zwar erscheint sie streng folgerichtig von der ersten bis zur letzten Seite durchgeführt. Mit dem Schlüssel wechselt auch die Farbe. Wenn im Verlauf der Zeile der F- oder der C-Schlüssel auf eine andere Linie rückt, um die Einführung von Hilfslinien zu vermeiden, wird quer über den Zwischenraum auch die rote oder gelbe Linie entsprechend anders weitergezogen. Manchmal laufen mehrere gleichfarbige Linien nebeneinander her, wenn nämlich die Schlüsselsetzung so ist, daß C oder F zweimal im System vorkommen. In solchem Falle werden sogar in Zwischenräumen stehende Noten durch gelbe oder rote Durchstreichung als C oder F gekennzeichnet. Auch sind Hilfslinien, wenn sie gelegentlich doch vorkommen, für C und F farbig gezogen.

¹⁾ Neumenkunde (Leipzig 1912), S. 341f.

²⁾ A. a. O. S. 310ff.

³⁾ Johannes Wolf, Handbuch der Notationskunde (Leipzig 1913) I, S. 133.

⁴⁾ Peter Wagner, a. a. O. S. 290.

Nur in ganz seltenen Fällen und in sehr geringem Umfang ist die Eintragung der Noten über dem Text unterblieben. Man braucht deshalb kaum anzunehmen, daß Noten und Text von verschiedenen Schreibern stammen¹⁾. Die enge räumliche Verbundenheit von textlicher und musikalischer Notierung spricht dagegen. Vielleicht war dem Schreiber nur das zur Zeichnung der Noten nötige Schreibgerät augenblicklich nicht zur Hand. Oder er wußte den Text, nicht aber die Melodie auswendig und vergaß, diese dann später nachzutragen.

Der Kodex bringt zunächst das – allerdings noch nicht als solches bezeichnete – *Proprium de tempore*, beginnend mit dem Introitus „Ad te levavi“. Die Folge der Gesänge ist hier im großen und ganzen so, wie sie das auf Befehl Pius' X. wiederhergestellte *Graduale Romanum*²⁾ verzeichnet. Auch die Singweisen kommen den Lesarten dieser authentischen, bekanntlich auf die besten alten Quellen zurückgehenden Ausgabe meist sehr nahe. Also hat der Schreiber unseres Kodex offenbar eine zuverlässige Vorlage gehabt. Mit der *Communio* „Amen dico vobis quidquid orantes petitis“³⁾ schließt das *Proprium de tempore*.

Nun steht auf Fol. 262 des Kodex⁴⁾ die Rubrik: „Incipit proprium Sanctorum“. Nach dem regelrechten Beginn mit dem Introitus „Dominus secus mare“ weicht hier nun freilich die Anordnung der Gesänge sehr bald stark von der heute wiederhergestellten ab. So folgt beispielsweise auf den Introitus „Probasti Domine“ (In Octava S. Laurentii Martyris) das „Salve sancta parens“ aus den *Missae votivae de Sancta Maria*⁵⁾. Auch das auf Folio 306 unserer Handschrift beginnende *Commune Sanctorum* fängt zwar richtig mit dem Introitus „Ego autem sicut oliva“ an⁶⁾, dann aber wird die Reihenfolge ganz frei und erscheint vor allem vielfach mit *Proprium*-Gesängen durchsetzt. Den Schluß des *Commune* bildet die Kirchweihmesse⁷⁾. Ihr folgt als erstes Stück aus dem – nicht als solches bezeichneten – *Ordinarium* das Requiem, jedoch noch ohne „Dies irae“. Nur ein Teil dieser Sequenz, beginnend mit „Inter oves locum praesta“ ist dem Kodex als Anhang angefügt, von anderer späterer Hand sehr viel weniger schön geschrieben und offenbar als nachträgliche Zutat.

Im übrigen sind die Singweisen des *Ordinariums* durch zehn zusammengestellte Messen vertreten, die jeweils Kyrie, Gloria, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei und *Ite missa est* enthalten. Die Bezeichnungen sind: 1. In maioribus festis duplicibus. 2. In minoribus festis duplicibus. 3. In maioribus semiduplicibus. 4. In minoribus semiduplicibus. 5. In diebus dominicis. 6. In festis simplicibus solemnioribus. 7. In festis simplicibus minoribus. 8. In ferialibus diebus. 9. In agenda mortuorum (d. h. also nochmal eine Totenmesse). 10. In missis beatae virginis Mariae rememorationibus. Die Reihenfolge der Gesänge deckt sich nur

¹⁾ Solches nimmt Peter Wagner für ähnliche Fälle an, a. a. O. S. 343.

²⁾ Editio Vaticana 1908.

³⁾ Vgl. Editio Vaticana (Verlag Schwann, Düsseldorf).

⁴⁾ Die unregelmäßige umständliche lateinische Folierung des Originals stehe hier vereinfacht mit arabischen Ziffern.

⁵⁾ Editio Vaticana S. 217**.

⁶⁾ Editio Vaticana S. [1].

⁷⁾ Editio Vaticana S. [84].

in seltenen Fällen mit der heute wieder üblichen. So ist z. B. die Messe *In maiori-bus festis duplicibus* zusammengestellt aus¹⁾ dem Kyrie S. 8*, dem Gloria S. 20*, dem Sanctus S. 10*, dem Agnus S. 37*, oder die Messe *In maioribus semidupli-cibus* aus dem Kyrie S. 23*, dem Gloria²⁾ S. 9*, dem Sanctus S. 61*, dem Agnus S. 62*. Für das Credo ist überhaupt keine Singweise aufgezeichnet. Das könnte vermuten lassen, daß der Schreiber sich an eine sehr alte Vorlage hielt, da ja das Credo der jüngste aller Meßgesänge ist³⁾. Das Gloria erscheint manchmal tropiert, doch meist nur kurz und unbedeutend⁴⁾, aber immerhin dem Sinne des Festes entsprechend. So heißt es beispielsweise in der Marienmesse: „Domine fili uni-genite Jesu Christe – spiritus et alme orphanorum paraclite – Dominus Deus agnus Dei – Primogenitus Mariae virginis matris – qui tollis . . .“ – Gerade diese Marientropen waren ja bekanntlich sehr verbreitet⁵⁾.

Was die Beschäftigung mit unserm Gradualekodex aber zur besonderen Freude macht, ist die schon erwähnte reiche malerische Ausschmückung, die er zeigt⁶⁾. Diese besteht aus zwölf vielfarbigen Bildminiaturen, 104 großen bunten Initialen, 33 mittelgroßen und 1576 kleinen farbigen Initialen. Diese Illuminierung hat nicht lediglich bildnerische Bedeutung, sondern sie dient auch der musikalischen Verwendung des Buches. Der Wechsel zwischen roten und blauen Initialen be-zeichnet nämlich die Aufteilung der Gesänge an einzelne Chorgruppen. Die Zweifarbigkeit zeigt gleich, daß es sich nur um zwei Klangkörper – vielleicht je einen Männer- und Knabenchor – handelt und an eine noch weitergehende Gliederung etwa unter Einbeziehung der Orgel, wie andere zeitgenössische Hand-schriften sie andeuten⁷⁾, nicht gedacht war.

Aber auch wo Beziehungen des Buchschmuckes zur Musik nicht bestehen, ergeben sich doch solche zum Text. Das ist der Fall bei den zwölf großen Mini-aturen, die besonders wichtige Einschnitte der Gesangsfolge bezeichnen. Sie mögen hier noch kurz beschrieben werden, um so mehr, als sie in der dem Kodex beigefügten Beschreibung aus einem ehemaligen Antiquariatskatalog teilweise völlig falsch gedeutet sind. Richtig ist jedoch die dort verzeichnete Beobachtung, daß der malerische Stil dieser Miniaturen, die eine Größe bis zu 18 × 17 cm er-reichen, in seiner steifen starren Feierlichkeit etwas byzantinisches Gepräge zeigt. Bei einer italienischen Klosterhandschrift ist das angesichts der kulturellen

¹⁾ Seitenzahl nach der Editio Vaticana.

²⁾ Bei dieser Melodie fehlt in der Notierung durchwegs das von der Editio Vaticana aus anderen Handschriften übernommene *b*, das die Melodie als Transposition erscheinen läßt. Auch das Kyrie der Messe *In diebus dominicis* (= Kyrie S. 42*) ist ohne jedes *b* notiert. Vielleicht hielt es der Schreiber als „Una nota super la . . .“ für selbstverständlich. In anderen Fällen, wie beim Benedictus (= S. 33*) ist das *b* angegeben, sieht aber beinahe so aus, als sei es später nach-getragen.

³⁾ Peter Wagner, *Geschichte der Messe* (Leipzig 1913) I, S. 8.

⁴⁾ Peter Wagner a. a. O., S. 12.

⁵⁾ Max Sigel, *Zur Geschichte des Ordinarium missae in der deutschen Choralüberlieferung* (Regensburg 1911), S. 20.

⁶⁾ Robert Bruck hat in seinem Standwerk „Die Malereien in den Handschriften des König-reichs Sachsen“ (Dresden 1906) unseren Kodex leider nicht behandelt, weil er ihm offenbar unbekannt geblieben war. Er hätte in ihm ein würdiges Seitenstück zu den a. a. O., S. 283 und 374, beschriebenen Zittauer Gradualbüchern gefunden.

⁷⁾ Otto Marxer, *Zur spätmittelalterlichen Choralgeschichte St. Gallens* (1908), S. 25 f.

Beziehungen, die zwischen Byzanz und Italien – vornehmlich Oberitalien – bestanden, nicht weiter verwunderlich¹⁾.

Die erste und gleich besonders große Miniatur steht an der Spitze des Kodex bei dem Introitus „Ad te levavi animam meam“. Sie stellt Christus auf dem himmlischen Thron dar. Rechts und links sind anbetende Engel. Unten eine Familie: Mann, Frau und Kind, in der Anordnung nicht unähnlich den „Stifterfiguren“, die man auf berühmten Gemälden um die Wende des Mittelalters findet. Da links und rechts auch Wappen angedeutet sind – leider ist Zeichnung und Farbe bei ihnen etwas verblaßt –, könnte es sich vielleicht wirklich um vornehme Gönner des Klosters handeln, in dem die Handschrift entstand. Daß mit echt mittelalterlicher Unbefangenheit auch der Humor die Schwelle des Heiligtums überschreitet, zeigen die von der Miniatur ausgehenden farbigen Randleisten, die unten eine Gruppe zechender und scherzender Phantasiegestalten andeuten.

Die zweite Miniatur bei dem Weihnachtsgraduale „Puer mundi natus est nobis“ (Folio 28) ist ein Krippenbild: man sieht die Mutter Gottes mit dem Kind, im Hintergrund einen Engel, vorne den Heiligen Joseph in sonderbarer Verkleinerung. Bei „Judica me Deus“ folgt die dritte Miniatur (fol. 128). Das J ist zu einer kriegesischen Figur mit Richtschwert ausgestaltet. Eine der größten und schönsten ist die vierte Miniatur (fol. 194) zu dem Osterintroitus „Resurrexi“. Sie zeigt den auferstandenen Christus mit Wundmalen und Siegesfahne. Links über ihm schwebt ein Engel, der auf einer kleinen dreisaitigen Laute mit gebogenem Kragen musiziert. Rechts schwingt ein anderer Engel das Rauchfaß. Unten liegen schlafend oder erstarrt die beiden Grabwächter mit ihren Waffen²⁾.

Dem Geheimnis des Pfingstfestes ist die fünfte Miniatur gewidmet (fol. 221 b). Das S des „Spiritus Domini replevit orbem“ wird zum Bild von der Sendung des Heiligen Geistes. In der unteren Rundung des Buchstabens zeigen sich drei menschliche Figuren mit Heiligenschein. Die mit einem roten Mantel geschmückte mittlere von ihnen soll wahrscheinlich Maria sein, die beiden äußeren sind Apostel. In der oberen Rundung des S blickt ein bartloses starres Antlitz quergestellt nach unten: offenbar das Symbol des Heiligen Geistes. Ausnahmsweise keine naheliegende Verbindung besteht zwischen der sechsten Miniatur (fol. 246 b) und ihrem Text, dem Introitus „Inclina Domine aurem tuam“. Man sieht, wie beim „Judica“, wiederum eine Kriegergestalt.

Die siebente Miniatur steht an der Spitze des Proprium sanctorum (fol. 262). „Dominus secus mare Galilaeae vidit duos fratres Petrum et Andream“ lautet der Text. Und das Bild zeigt zwei Apostel mit prächtigem goldenen Heiligenschein in einem Boot, auf dem Wasser fischend. Zur achten Miniatur (fol. 268) dient abermals der Buchstabe S. Seine obere Rundung zeigt Maria auf dem himmlischen Thron, eine weiße Lilie in der linken Hand haltend. In der unteren Hälfte des Buchstabens gruppieren sich fünf Heilige, die ehrfurchtsvoll nach oben zur Gottesmutter blicken. Das Bild gilt dem Feste Mariä Reinigung und dem Introitus „Suscepimus Deus“.

¹⁾ Vgl. die neuere Literatur über Byzantinische Musik.

²⁾ Siehe die Bildbeigabe.



Dea refu
rationis
communi.

Esur Intytus.

rext et

ad huc te

aur sum alleluia posui sti su

per me manus tuas alleluia

mirabilis facta est scien

tia tua alle luia alleluia. ps.

Auch die neunte Miniatur (fol. 291b) ist ein Madonnenbild, diesmal dem Fest Mariä Himmelfahrt gewidmet. Man sieht die thronende Maria mit der Lilie, ganz ähnlich wie in der achten Miniatur, doch hier nun umgeben von zwei lichtertragenden Engeln. Die zehnte Miniatur (fol. 294) behandelt den gleichen bildnerischen Vorwurf, nur daß nun die thronende Madonna das Jesuskind trägt. Unten sind diesmal drei betende Heiligengestalten gruppiert. Die Ähnlichkeit mit der achten Miniatur ist um so größer, als es sich wieder um die Ausmalung eines S – „Salve sancta Parens“ – handelt. Die elfte Miniatur zum Allerheiligentfest (fol. 301b) wiederholt die Anlage des Pfingstbildes. Auch hier zeigt sich das quergestellte starr herabblickende Antlitz über fünf Heiligenfiguren. Die zwölfte und letzte Miniatur (fol. 312) bildet ein I – „In virtute tua Domine“ – zur schwebenden und segnenden Christusgestalt um.

An der Grenze zwischen bildhafter Miniatur und großer Initiale steht ein reich ausgemaltes P an der Spitze des Introitus „Protexisti me Deus“ (fol. 320) mit phantastischen Blumen, Vögeln, Tierköpfen, darunter einem Drachen, der den Buchstaben gleichsam verschlingen will. Es soll dadurch wohl der „conventus malignantium“ symbolisiert werden, von dem der Gesang spricht.

Die Eigenart der Handschrift kennzeichnen endlich noch mehrere kleine Federzeichnungen. In ihnen wird der gelegentliche Humor des Buchschmuckes zur derben mittelalterlichen Komik. Es handelt sich offenbar um zeichnerische Glossen über das Klosterleben, wobei Beziehungen zum Ewig-Weiblichen recht deutlich hereinspielen. So kann die Beschäftigung mit unserem Kodex von choral-kundlichen, notationstechnischen, liturgischen, kunstwissenschaftlichen Fragen bis zur Sittengeschichte des ausgehenden Mittelalters führen.

Ein vergessenes Kantatenbuch von Alessandro Grandi

Alessandro Grandi, der um 1630 als Kirchenkapellmeister in Bergamo starb, ist in der Forschung namentlich mit seinen Beiträgen zur Frühentwicklung der weltlichen lyrischen Monodie Italiens zu Ehren gekommen¹⁾. Er hat als erster die Formbezeichnung „Kantate“ eingeführt²⁾, hat zur Festigung der Form, zur Ausbildung rezitativisch deklamierender wie arienhaft gesangvoller Melodik allenthalben beigetragen. Die Forscher gründen das Bild, das sie von Grandis Bedeutung als Monodist entwarfen, auf das erste und dritte Buch seiner „Cantade et Arie“ aus den Jahren³⁾ 1620 und 1626. Das zweite Buch ist verschollen⁴⁾. Wohl aber gibt es noch ein viertes Buch, das 1629 in Venedig erschien. Dieses wurde von

¹⁾ Den bisher maßgebenden Standpunkt der einschlägigen Forschung vertreten vornehmlich Hugo Riemann, Handb. d. Musikgeschichte II, 2 (Leipzig 1912), S. 38ff. und Eugen Schmitz, Geschichte der weltlichen Solokantate (Leipzig 1914), S. 52f.

²⁾ E. Schmitz, a. a. O. S. 14.

³⁾ Emil Vogel, Bibliothek der gedruckten weltlichen Vokalmusik Italiens aus den Jahren 1500 bis 1700, I, S. 309f.

⁴⁾ In der Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft Jahrg. VII, S. 528, ist ein bei Vogel a. a. O. nicht genanntes Werk „Arie et Cantade“ aus dem Jahre 1637 verzeichnet. Dieses könnte vielleicht eine Neuausgabe jenes verschollenen zweiten Buches sein.




den Forschern nicht beachtet¹⁾, weil es in Emil Vogels Bibliographie als verloren angeführt wird²⁾. Ein Exemplar besaß aber bereits seit 1904 die Musikbibliothek Peters. Als Unikum kann dieses heute nicht mehr betrachtet werden, weil das Werk inzwischen auch in der Stadtbibliothek Breslau sich wieder vorfand³⁾. Aber es ist doch immerhin eine große Seltenheit.

Zunächst sei nach Vogels Muster die Reihenfolge der vierundzwanzig Musikstücke⁴⁾ des von Alessandro Grandis Sohn Girolamo herausgegebenen Werkes verzeichnet:

Rott' ho la fè	1	à 3: Crudel tu vuoi ch'io mora	32
Ahi sò che spargo	3	Mentre sdegnasti amarmi	35
Arcier ch'armato	5	E che pensavi tu	37
Quest'è pur quella notte	7	Quando un anima havrai	39
Lilla sorda à miei prieghi	9	Crudeltà, crudeltà cò gl'amanti	41
Vientene o mia crudel	11	Arder innamorato	43
Filli per altro amante	13	Fuggiam fuggiamo	45
Vaghe Ninfe	15	O con ragion	47
Io non bramo la vita	17	Dal giardino d'amore	49
Se brami hormai	19	A le dolcezze ai canti	51
Clori che d'un cor	21	Altro al fin non è amore	53
à 3: Lidia più non ti voglio	23	Chi sà amar	55

Formbenennungen wie in den früheren Büchern Grandis⁵⁾ kommen im allgemeinen nicht vor. Lediglich die beiden dreistimmigen Gesänge sind jeweils als „Aria à 3“ bezeichnet. Im Notenbild fällt die für 1629 sehr altertümliche Brevisnotierung vieler Stücke im Tripeltakt auf, die sich sogar noch der alten Imperfizierungsmethode mit Schwarzfärbung der Notenköpfe bedient. Scharf sticht davon die schon ganz neuzeitliche Notationsweise der geradetaktigen Gesänge ab.

Wie in dem dritten Buch Grandis und sonst noch in sehr vielen ähnlichen Werken aus der Frühzeit der lyrischen Monodie Italiens⁶⁾ ist auch in diesem vierten Buch neben anderen Instrumenten die Chitarra spagnuola, das heißt die Gitarre, für die Begleitung vorgesehen. Es sind daher sämtlichen Gesängen die durch Girolamo Montesardo (1606) eingeführten⁷⁾ und seitdem gebräuchlich gewordenen Buchstaben der Gitarretabulatur beigegeben. Auf der der Vorrede folgenden Seite werden „Alfabetto et intavolatura per la Chitarra alla spagnola“ mitgeteilt.

Im wesentlichen sind die Griffe die gleichen wie bei Montesardo, wobei die A-Stimmung der Gitarre (A – d – g – h – e') vorausgesetzt wird. Doch finden sich einige Abweichungen. Der Tabulaturbuchstabe A ist als  (statt 2–0–0–0–3) aufgeführt: das ergibt den Sextakkord von G dur,  der bei Montesardo mit zwei Terzen erscheint, ohne Terzverdopplung,  also in

¹⁾ Johannes Wolf, Handbuch der Notationskunde II, S. 214, zählt das Werk mit auf, macht sein Vorhandensein aber fraglich.

²⁾ A. a. O. S. 310.

³⁾ Laut freundlicher Mitteilung der Bibliotheksleitung.

⁴⁾ Den genauen Titel teilte Rudolf Schwartz im Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1904 (S. 6) mit.

⁵⁾ Eugen Schmitz, a. a. O.

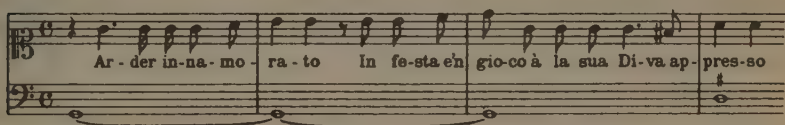
⁶⁾ Eugen Schmitz, a. a. O. S. 34.

⁷⁾ Eugen Schmitz, Gitarretabulaturen (Monatshefte für Musikgeschichte Jg. 1903, S. 136ff.).

einer mehr dem heutigen harmonischen Empfinden entsprechenden Fassung. Bei Tabulaturbuchstabe L ist 3-1-0-3-3 (statt 3-1-0-1-3) offenbar nur ein Druckfehler: gemeint ist der c moll-Dreiklang. Der Akkord für R (2-4-4-4-2) ist der H dur-Dreiklang. Damit erscheint der Druckfehler¹⁾, der sich bei Montesardo findet (2-4-3-2-2) und eine Dissonanz ergäbe, berichtigt²⁾.

Nach dem Alfabetto folgt je eine „Scala di Musica“ per „B Quadro“ (Tonreihe G - a) und „B Molle“ (Tonreihe F - b), beide durch Tabulaturbuchstaben harmonisiert. Seltsamerweise wird dabei beide Male zum Ton e der E dur-Dreiklang angegeben. In der g-Tonreihe erscheint zu dem Ton d zwar der D dur-Dreiklang aber die siebente Stufe der Reihe ist dann doch nicht fis, sondern f mit dem F Dur-Quartsextakkord. Ein Zeichen mehr dafür, wie unsicher in dieser monodischen Literatur trotz ihrer harmonisch akkordischen Einstellung das Tonalitätsempfinden noch ist³⁾.

Der Form und dem Stil nach sind alle Sologesänge des Werkes strophische liedartige „Arien“. Ein einziges Mal scheint der Anfang mit deklamierendem Tonfall und ruhendem Baß in rezitativisch kantatenhafte Ausdrucksweise einlenken zu wollen:



aber die Weiterführung im Tripeltakt kehrt sogleich zu liedhafter Arienweise zurück. Gliederung erfahren viele dieser Gesangsstücke in bekannter Weise durch Taktwechsel⁴⁾. Auf solche Art sind manchmal auch Hauptteil und Refrain geschieden, wobei im Gegensatz zu älterem Brauch der Hauptteil im ungeraden und der Refrain im geraden Takt steht. Auch Gliederung durch Wiederholung einzelner Taktgruppen oder durch Tonartwechsel kommt vor. So hat gleich der erste Gesang „Rott' ho la fè spietata“, der nach heutiger Auffassung in g moll steht, ein kleines Dur-Zwischensätzchen, das auch im Notenbild durch Wechsel der Vorzeichnung herausgehoben erscheint.

Eine Sonderstellung nimmt der dreistimmige Tonsatz „Lidia più non ti voglio“ ein. Er verzichtet als einziges Gesangsstück auf die Strophenform und erscheint als reichgegliederte Variationenfolge über gleichbleibendem Baß. Die Formbildung ist erstaunlich geschlossen. Einer kurzen freien Einleitung folgen drei Variationen

¹⁾ E. Schmitz, Monatshefte, a. a. O. S. 142.

²⁾ Noch eine andere Lesart verzeichnet Johannes Wolf, Handbuch der Notationskunde II, S. 171: nämlich 1-4-3-2-2, das ergibt den Sextakkord von Fisdur. Daß die bei Grandi gegebene Fassung auch sonst vorkommt, beweist eine Münchener Tabulaturhandschrift. Vgl. dazu Schmitz, Monatshefte, a. a. O. S. 142. Das Zeichen Rx hat bei Wolf a. a. O. den Griff 3-3-5-6-4. Bei Montesardo und Grandi steht 3-3-5-6-5. Die erste Lesart ergibt den f moll-, die zweite den F dur-Dreiklang.

³⁾ E. Schmitz, Zur Frühgeschichte der lyrischen Monodie Italiens. Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1911, S. 42.

⁴⁾ a. a. O. S. 41.

findlich. Er teilt auch die drei ersten Takte mit, beschäftigt sich aber sonst nicht mehr damit.

Dieses sogenannte „Kyrie“ ist aber eine zweite in g moll stehende, von Friedemanns Hand geschriebene Kurzmesse. Denn dem Kyrie folgt auch noch das für die Kurzmessenform übliche Gloria.

Mit den Beständen der Rudorffschen Sammlung kam dieses Werk 1917 in den Besitz der Musikbibliothek Peters. Rudolf Schwartz¹⁾ hat es damals als Originalhandschrift Wilhelm Friedemanns gewürdigt, ohne auf seine Bedeutung als Kurzmesse hinzuweisen.

Daran, daß die acht Seiten Partitur und die vierzehn Seiten Stimmen durchweg von Friedemanns Hand geschrieben sind, besteht kein Zweifel. Ob Friedemann auch der Komponist des Werkes ist, hat er selbst fraglich gemacht. Er hat nämlich sowohl auf dem Umschlag der Handschrift als auch rechts oben auf der ersten Partiturseite die Autorenangabe, die offenbar zuerst seinen Namen nannte, radiert und in J. S. Bach umgeändert.

Warum er das tat, ist nicht ohne weiteres klar. Daß eine Fälschung beabsichtigt gewesen wäre, um die Handschrift teurer verkaufen zu können²⁾, ist schwer zu glauben. Denn die Rasur und die Korrektur sind so offensichtlich, daß auch der bestgläubige Betrachter hätte stutzig werden müssen. Möglich wäre aber, daß es sich bei der Komposition um eine „Parodiemesse“³⁾ handelte. Das heißt, daß Friedemann ein Werk des Vaters zu diesen zwei Messensätzen umgestaltete. Das war ja ein altbekanntes Verfahren, das der Großmeister Bach selbst bei seinen Missae breves anwandte⁴⁾. Allerdings pflegte man meist nur eigene, nicht fremde Vorlagen in dieser Art zu parodieren. Und das ist vielleicht der Grund, warum Friedemann, nachdem er zunächst den eigenen Namen über die Komposition geschrieben hatte, diesen wieder hinter den Johann Sebastian als des Urhebers der motivischen Grundlagen des Werkes zurücktreten ließ.

Wenn dem so wäre, so bedeutete das also nicht weniger und nicht mehr, als daß in diesen beiden Messensätzen eine unbekannte Schöpfung des Großmeisters sich erhalten habe, allerdings in wohl stark umgestalteter Form. Die Annahme ist kühn, sei aber immerhin der Erwägung anheimgegeben.

Damit ist auch schon gesagt, daß der künstlerische Wert dieser Kurzmesse Friedemanns nicht gering einzuschätzen ist. Ihr Stil vereint in seltsamer Weise fortschrittliche und rückschauende Züge.

Die Grundanlage ist insofern beinahe altertümlich, als Singstimmen und begleitende Instrumente im Einklang gehen, bis auf ganz geringe Abweichungen. Das ist die Anlage, wie sie etwa die Messen von Johann Theile zeigen⁵⁾. Die Instrumente sind daher in der Partitur auch gar nicht besonders notiert, sondern nur durch die Überschrift „Col istrumenti in unisono“ verlangt. Welche Instrumente gemeint sind, sagt das Titelblatt mit der Angabe „Kyrie à Soprano, Alto,

¹⁾ Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1917, S. VIII.

²⁾ Falck, a. a. O. spricht diese Vermutung aus, und ähnlich auch Schwartz a. a. O.

³⁾ Friedrich Blume, Die evangelische Kirchenmusik (in Bückens Handb. d. Musikwiss. S. 91f.).

⁴⁾ Vgl. Moritz Hauptmanns Vorwort zu Band VIII der großen Bach-Ausgabe.

⁵⁾ Emilie Schild, a. a. O. S. 106ff.

Tenore e Basso, 2 Violini, Viola e Continuo¹⁾). Aus den handschriftlichen Stimmen ergibt sich, daß in üblicher Form der Orgelcontinuo noch durch Violone (Violoncello) verstärkt werden soll. Die Notierung des Continuos ist transponierend. Zu den g moll-Sätzen ist er in e moll zu einem Es Dur-Zwischensätzchen in C dur notiert. Er rechnet also mit einer Orgel, die im „Cornett-Ton“ steht²⁾, das heißt eine kleine Terz höher als die Normalstimmung.

Der Text umfaßt, wie es für die *Missa brevis* selbstverständlich ist, das liturgische Kyrie und das Gloria. Das Kyrie bringt den Anruf zweimal fremdsprachlich, dann als „Herr erbarme dich über uns“ deutsch³⁾. Ähnlich klingt das „Christe“ in ein deutsches „Erbarm dich“ aus. Das Gloria ist durchweg deutsch. Es setzt die Intonation am Altar voraus und beginnt sogleich mit „und auf Erden Freude, und den Menschen ein Wohlgefallen“. Inhaltlich ist es eine wörtliche deutsche Übersetzung des katholischen lateinischen Ordinariums, so wie sie schon in den ersten Anfängen des protestantischen Gottesdienstes sich findet⁴⁾. Eine auch nur einigermaßen feststehende Form für diese evangelischen⁵⁾ Kurzmessen hat sich, abgesehen von der Zweisätzigkeit, ja nicht durchzusetzen vermocht⁶⁾. Doch folgt die von Friedemann Bach gewählte Fassung jedenfalls den allgemeinen Grundzügen der Überlieferung.

Das Kyrie zeigt in der Anlage die *Dacapo-Form*, das heißt nach dem Christe wird die Wiederholung des Kyrieteiles gefordert. Da der Kyrieteil auf der Dominante der Haupttonart g moll⁷⁾, also in D dur, schließt, ergibt sich ein solcher Dominantschluß auch für den ganzen Kyriesatz. Diese Modulationsordnung verliert aber das Befremdliche, wenn man erwägt, daß in den Kurzmessen engster Zusammenschluß von Kyrie und Gloria üblich war. So konnte dieser Dominant-

¹⁾ Die Stimme der I. Violine fehlt. Dagegen ist eine Sonderpartitur für die Instrumentalstimmen des Gloria-Satzes vorhanden.

²⁾ Vgl. H. Chr. Koch, *Musikalisches Lexikon* (Frankfurt 1802), S. 327. Neubearbeitung von Dommer (Heidelberg 1865), S. 161 ff. Die Meinung Kochs und Dommers, daß dies eine besonders altertümliche Stimmung gewesen sei, wird durch das zeitgenössische Zeugnis von M. Jacob Adlung widerlegt, der in seiner 1768 erschienenen „*Musica mechanica organoedi*“ ausdrücklich sagt, daß die Stimmung um einen oder anderthalb Töne höher gegenwärtig üblich sei (a. a. O. II, S. 55). Die Orgel der Dresdner Sophienkirche, an der Friedemann von 1733–1746 wirkte, stand allerdings einen halben Ton tiefer als die Normalstimmung (vgl. Fritz Öhme, *Handbuch über alte und neue berühmte Orgelwerke im Königreich Sachsen*, I, S. 4). Die Hallenser Orgel Friedemanns, in der dortigen Marktkirche, konnte durch einen eigenen Zug in den Kammerton gestimmt werden. (W. Serauky, *Musikgesch. d. Stadt Halle*, II, S. 487.) Arnold Schering nimmt in seinem Buch „*J. S. Bachs Leipziger Kirchenmusik*“ (Leipzig 1936), S. 58 ff., ebenfalls zur Frage der transponierten Continui Stellung. Er meint, daß Stimmen dieser Art, besonders wenn es sich um Herabstimmung um eine kleine Terz handelt, bei Bach nicht aus der Leipziger Zeit stammen, sondern wahrscheinlich erst von Philipp Emanuel so gestaltet sind. Vgl. auch die Vorworte von Jg. 22 und 23 der großen Bachausgabe. Johann Sebastian Bachs Kantate „Herr, deine Augen sehen . . .“ steht wie unsere Friedemann-Messe in g moll und hat einen in e moll notierten Continuo. Diese Kantate ist dann bekanntlich zu einer *Missa brevis* in g moll umgearbeitet worden.

³⁾ Verbindung von fremdsprachlichen und deutschen Texten kam in Kurzmessen oft vor. (E. Schild, a. a. O. S. 24, S. 105 f. u. ö.)

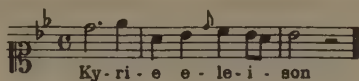
⁴⁾ Blume, a. a. O. S. 29.

⁵⁾ Es gab auch katholische; s. Peter Wagner, „Die konzertierende Messe in Bologna“ (Festschrift für Hermann Kretzschmar, Leipzig 1918), S. 165.

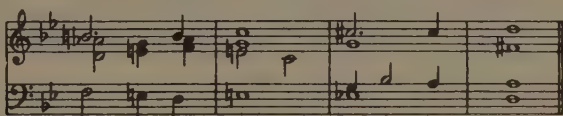
⁶⁾ Blume, a. a. O. S. 32; Schild, a. a. O. S. 20.

⁷⁾ Als Messentonart ist g moll nicht selten. Seit dem ausgehenden 17. Jahrhundert kommt es als solche immer wieder vor.

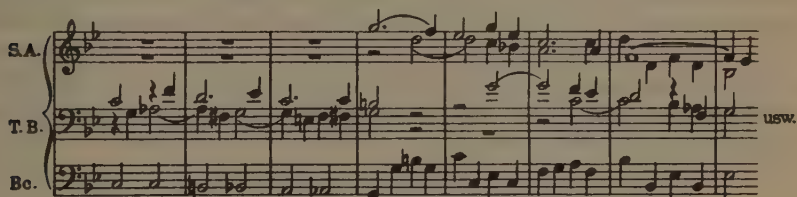
schluß gewissermaßen gleich der Auftakt zu dem wieder in g moll beginnenden Gloria sein. Dem Stil nach könnte gerade das Kyrie beinahe als a cappella-Gesang



ausgeführt werden. Man könnte den Tonsatz fast palestrinensisch¹⁾ nennen, wenn das nicht eine starke Neigung zur Chromatik verböte, die zu „romantischen“ Wirkungen führt, wie dem erwähnten D dur-Schluß mit tief alterierter zweiter Stufe:

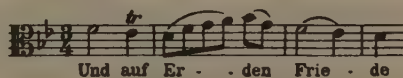


Auch Vorschläge und Triller erinnern an die Nähe von Spätbarock und Rokoko. Im imitatorisch einsetzenden „Christe“ findet sich eine kurze Stelle, an der der sonst stets mit dem Singbaß unisono Continuo²⁾ selbständig geführt und der Tonsatz konzertierend aufgelockert ist:



Die Takte, die gleich zu Beginn für den Singbaß den verminderten Terzschrift bringen, sind zugleich ein weiterer Beleg für die chromatischen Neigungen des Werkes.

Das „Gloria“ zerfällt in drei Abschnitte. Ein – nicht als solches bezeichnetes, aber unverkennbares – Allegro im Tripeltakt:



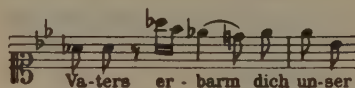
steht an der Spitze. Dann folgt ein Adagio im geraden Takt. Es beginnt mit einem kurzen Continuo-vorspiel,



¹⁾ E. Schild, a. a. O. S. 28. Vgl. auch W. Gurlitts Einleitung zu der von ihm herausgegebenen Kurzmesse Buxtehudes (1928).

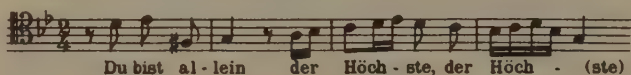
²⁾ Der Continuo, der im Original, wie erwähnt, transponiert geschrieben ist, erscheint in unsern Beispielen in normaler Lesart.

das etwas verändert auch als Nachspiel wiederkehrt, und stellt sich im übrigen als ein Rezitativ der Sopranstimme dar, die Worte „Herr Gott, himmlischer König . . .“ bis „Erbarm' dich unser!“ umfassend. Der Schluß



bringt den typischen Quartenfall in Es dur. Hier erscheint also der Stil der neuen Konzertmesse ganz ausgeprägt.

Als dritter Teil schließt sich nun wieder ein offenbar in schnellem Zeitmaß gedachter Satz im $\frac{2}{4}$ -Takt an. Auch er ist seinerseits wieder dreiteilig. Hauptstück ist das beginnende Fugato über den Text „Du bist allein der Höchste“. Das Thema mit seinem verminderten Septsprung



erinnert von fern an eine als Fugenthema berühmt gewordene wandernde Melodie. Max Seiffert in seiner „Geschichte der Klaviermusik“¹⁾ hat sie durch die Jahrhunderte verfolgt. Im „Kyrie“-thema von Mozarts „Requiem“ findet sie ihren letzten Ausläufer. Das Thema wird regelrecht, zuletzt mit Engführungen, entwickelt. Bei den Worten „Jesu Christe“ lockert sich der Tonsatz noch einmal für einige Takte deklamatorisch auf. Hier wird echomäßiger Wechsel durch besondere Vorschrift von piano und forte verlangt. Dann beginnt der offenbar festlich rauschend gedachte²⁾ Schlußsatz



in freiem Imitationsstil, aber erst beim Schlußakkord mit der bei den Romanikern als „Erlösungsschluß“ berühmt gewordenen Akkordfolge von Moll-Unterdominante und Dur-Tonika zu G dur sich auflichtend.

Wie sich aus der vorstehenden Beschreibung ergibt, ist diese Kurzmesse einfacher, knapper als Friedemanns bekannteres d moll-Werk gleicher Form. Aber schon um des Geheimnisses willen, das ihre Entstehung und ihre mögliche Beziehung zur Kunst des großen Vaters umgibt, verdiente sie wohl die Aufmerksamkeit auch der praktischen Kirchenmusiker.

Felix Mottls „Tristan“-Partitur

Am 2. Juli 1911 ist in München Felix Mottl gestorben. Aus seinem Nachlaß erhielt die Musikbibliothek Peters³⁾ zwei Jahre später die „Tristan“-Partitur, aus der der große Wagner-Dirigent 1886 die ersten Bayreuther „Tristan“-Auffüh-

¹⁾ (Leipzig 1899), S. 206 ff.

²⁾ Abermals ist Forte besonders vorgeschrieben.

³⁾ Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1913, S. 6.

runge leitete. Diese Partitur hat ihn durch sein ganzes erfolgreiches Künstlerleben begleitet. Sie lag auf dem Dirigentenpult auch bei jener verhängnisvollen Münchner „Tristan“-Aufführung am 21. Juni 1911, als Mottl mitten im ersten Akt von einem Herzkrampf befallen wurde und den Taktstock für immer niederlegen mußte.

In diese Partitur hat Mottl anlässlich der Bayreuther Proben zahlreiche Eintragungen gemacht. Ein Teil von ihnen ist als wertvolle Ergänzung in die kleine Studienpartitur und in den Klavierauszug des Werkes übernommen worden, die die Edition Peters nach dem Ablauf der Schutzfrist der Wagnerschen Werke herausgab¹⁾. In vollem Umfang konnten sie freilich dort nicht Verwendung finden: das hätte die Übersichtlichkeit der Ausgaben beeinträchtigt. So bleibt nach wie vor für alle, die sich, sei es als Dirigenten, Spielleiter oder Forscher mit Wagners „Tristan“ zu befassen haben, das in unserer Bibliothek liegende Handexemplar Mottls eine Fundgrube von Anregungen.

Die Partitur – es ist die erste, bei Breitkopf & Härtel erschienene Folioausgabe – trägt auf der Seite vor dem Titelblatt von Mottls Hand den Vermerk: „Partitur, aus welcher ich bei den Aufführungen in Bayreuth 1886 dirigiert habe. Felix Mottl.“ Auf der Rückseite des Pappumschlages finden sich gedruckte, als „Bayreuther Bühneneinrichtung“ bezeichnete Dekorationsgrundrisse und Kostümbeschreibungen eingeklebt, die offenbar aus einer Theaterzeitschrift ausgeschnitten sind.

Die Eintragungen selbst sind manchmal mit Bleistift, meist aber mit Tinte geschrieben. Die Tintenschrift wirkt oft etwas verblaßt, dann wieder deutlicher. Es ist aber nicht notwendig, daraus zu folgern, daß die Eintragungen in verschiedenen Jahren gemacht wurden. Jedenfalls sind sie aus einem Geist entstanden und vermitteln so oder so Bayreuther Stil.

Am reichsten mit Anmerkungen versehen ist der erste Akt. Im zweiten und noch mehr im dritten Akt wird die Erläuterung etwas sparsamer, doch bleibt sie inhaltlich bedeutend bis zum Schluß.

Musikalisch beachtlich sind zunächst Angaben über Zeitmaß und Vortrag, sowie zwei Instrumentationsänderungen. Die eine von diesen ist seinerzeit viel besprochen worden: der Wegfall der Schläge der Becken am Schluß des ersten Aktes. Eine weitere kleine Instrumentationsänderung findet sich in den letzten Takten des zweiten Aktes²⁾. Die Fülltöne der ersten und zweiten Trompete sind da etwas aufgelockert. Im Tristanband der Gesamtausgabe von Wagners Werken hat Michael Balling das Nötige darüber mitgeteilt.

Viel wichtiger als solche kleine Retuschen sind aber durchgreifende Änderungen der Dynamik. Sie finden sich an den Stellen des Werkes, bei denen es ganz besonders darauf ankommt, daß das dichterische Wort gut verständlich bleibt. Mithin vor allem im so sehr auf begriffliche Entwicklung eingestellten Tages- und Nachtgespräch des zweiten Aktes. Von S. 179 der Originalpartitur an, wo nach dem stürmischen Begrüßungsjubel der Liebenden der Gedankenaustausch mit rückschauenden Erinnerungen beginnt („Wie weit so nah, so nah wie weit“),

¹⁾ Vgl. das Vorwort auf S. 3 der Studienpartitur.

²⁾ Studienpartitur der Edition Peters S. 461f. Originalpartitur S. 303.

erscheint Mottls Partitur streckenweise übersät mit – hier sogar durch rote Bleistiftschrift hervorgehobenen – Einzeichnungen, die durchweg der Abdämpfung der Klangstärke dienen. Fortissimo ist in Forte, Forte in Mezzoforte, Piano in Pianissimo geändert. Besonders die Bläser und von ihnen wieder vor allem das Blech sind mit diesen klanglichen Abschwächungen bedacht. Die Posaunen bekommen gleich zu Anfang, bei „Träger Zeiten zögernde Länge“¹⁾ sogar durchweg Pianissimo statt Mezzoforte und sforzato. Oft finden sich außerdem Takt für Takt auch in den Streicherstimmen Decrescendo-Zeichen eingetragen. Bei „Doch es rächte sich der verseuchte Tag“ sollen Celli und Bässe nur in zweifacher Besetzung spielen. So geht es weiter, bis mit dem Beginn des Liebesnotturnos die lyrische Stimmung an die Stelle des Gedankenaustausches tritt. Da hört (schon von „O nun waren wir Nachtgeweihte“ an) diese Art von Einzeichnungen auf²⁾. Sie kehren, nicht ganz so weitgehend, wieder im dritten Akt bei Tristans Wundbettsszenen. Hier mag sie neben der Sorge um das Dichterwort noch die Bemühung, den Sänger möglichst nicht zu überanstrengen, veranlaßt haben. Jedenfalls zeigen gerade diese dynamischen Eintragungen, wie weit Mottl von jedem musikalischen Egoismus entfernt war, und wie er in Bayreuth lernte, stets das Gesamtkunstwerk als solches im Auge zu behalten.

Das bekundet auch die Fülle der szenischen und regietechnischen Bemerkungen, die er in seiner Partitur zusammengestellt hat, und in denen die Zusammenarbeit des Festspielensembles mit Cosima Wagner festgehalten erscheint, die des Meisters Erbe im Festspielhaus übernommen hatte.

Viel ist über diese Zusammenarbeit berichtet worden. Felix Weingartner³⁾ gefiel sich darin, die Angelegenheit mit kühler Kritik zu behandeln. Du Moulin-Eckart⁴⁾ spricht davon als begeisterter Freund Wahnfrieds, Millenkovich-Morold⁵⁾ als warmherziger aber streng sachkundiger Historiker. In der Anerkennung der Tatsache einer tiefeschürfenden Zusammenarbeit Cosima Wagners mit den Künstlern stimmen aber diese Berichte alle überein.

Das Ziel, das Cosima Wagner verfolgte, war offenbar, den Sängern zunächst die Unarten des gewöhnlichen Opernstiles abzugewöhnen und dann mit verhältnismäßig sparsamen, dafür aber um so klarer und bewußter ausgeprägten Gesten aus der Musik heraus ein dramatisches Charakterbild zu entwickeln. Darum wird oft zu einer szenischen Anweisung auch gleich die psychologische oder sachliche Erklärung gegeben. So in der zweiten Szene des ersten Aktes (bei „Furcht der Herrin“): „stolz, vornehm, ja nicht übertrieben; Isolde ist das Befehlen gewöhnt.“ Erklärungen dieser Art sind besonders aufschlußreich für die in Bayreuth damals vertretene Auffassung und werden in reichem Maße gegeben, vor allem als Erläuterungen der Partie Isoldens.

Fortgesetzt wiederholen sich Forderungen wie: „wenig Gebärden“ . . . „mit

¹⁾ Originalpartitur S. 180, Studienpartitur Peters S. 280.

²⁾ Das zeitweise angefochtene ges am Schluß des zweiten Aktes bei Tristans „Im Tod sie ließ an das Licht gelangen . . .“ ist bei Mottl in den in Frage kommenden Stimmen der Bratschen und Fagotte nicht korrigiert. Es wurde also in Bayreuth diese Stelle in Es moll gespielt.

³⁾ Felix Weingartner, Bayreuth (Berlin 1897), S. 5ff.

⁴⁾ Du Moulin-Eckart, Cosima Wagner (München-Berlin 1931) II, S. 76ff.

⁵⁾ Max Millenkovich-Morold, Cosima Wagner (Leipzig 1937), S. 370ff.

kleinen bestimmten Bewegungen“ ... „fast keine Bewegung“ ... „keine hohe Bewegung, sondern nur eine sehr eindringliche“. Nur ganz selten an Höhepunkten (beispielsweise bei „Für tiefstes Weh, für höchstes Leid“) ist eine „große Bewegung“ gefordert. Eine wichtige Rolle spielt überall das Wort „deutlich“, das immer wieder als Forderung erscheint.

Zweimal sind Änderungen von Textworten gegeben. Bei „... ließ seinen Diener Kurwenal...“ ist „Diener“ durchstrichen und durch „Treuen“ ersetzt. Damit erscheint die Fassung der Dichtung wiederhergestellt. Auch die Lesart der Dichtung „ein starkes Zeichen schnitt ich ihm ein...“ ist durchstrichen. Was aber dafür gesungen wurde, steht nicht da. Wahrscheinlich „Grub ich ihm ein...“, wie im Bülowschen Klavierauszug steht¹⁾.

Noch möge eine Anmerkung zur Frage der Trachten als bezeichnend erwähnt werden. Bei Markes Auftritt schreibt Mottl: „Marke – graues Kostüm – Tagesgespenst.“ Es scheint aber dann bei dieser Änderung doch nicht geblieben zu sein, denn die der Partitur beigefügte Inszenierungsbeschreibung²⁾ gibt Markes Bekleidung als sehr viel prunkvoller an.

★

Der Weg vom Graduale zur Tristan-Partitur ist durchschritten. Die Seltenheiten, an denen er vorbeiführte, sind nur einige von den ungehobenen Schätzen, die in der Musikbibliothek Peters ruhen. Diesen Schätzen nachzugehen, sei der Einzelforschung noch einmal nahegelegt.

¹⁾ S. 41. Woher eigentlich diese Lesart „grub“ kommt, ist nicht mehr festzustellen. Einer freundlichen Mitteilung Dr. Otto Strobels zufolge findet sie sich in keinem der Tristandokumente, die das Wahnfriedarchiv in Bayreuth verwahrt.

²⁾ Siehe oben S. 79.

Die Musikbibliothek Peters als Fundort

Eine Ergänzung zu Eitners Quellenlexikon

In Robert Eitners Quellenlexikon ist nur in ganz vereinzelt Fällen die Musikbibliothek Peters als Fundort der verzeichneten Werke genannt. Das hängt damit zusammen, daß zur Zeit der Fertigstellung des Lexikons die neubegründete Musikbibliothek Peters eben erst daran ging, ihre Bestände auszubauen. Schon der 1910 von Rudolf Schwartz veröffentlichte gedruckte Katalog zeigte aber, wieviel Material aus den im Quellenlexikon zu erfassenden Bezirken praktischer und theoretischer Musikkultur sich angesammelt hatte¹⁾. Inzwischen hat die Bibliothek aber weitere drei Jahrzehnte zielbewußter Entwicklung erlebt. So dürfte es nunmehr an der Zeit sein, zusammenfassend eine Sichtung darav anzunehmen, welche Quellen älterer Musikpraxis und Musiklehre in der Musikbibliothek Peters zur Verfügung stehen.

Den Anfang dazu macht das nachstehende Verzeichnis, das weitergeführt und nötigenfalls ergänzt werden soll. Genannt werden in alphabetischer Reihenfolge die Autoren, für deren Werke bei Eitner Fundorte mitgeteilt sind. Zu diesen Fundorten ist also nun jeweils die Musikbibliothek Peters nachzutragen. Die Titel sind nur ganz kurz und schlagwortartig soweit angegeben, daß sich das gemeinte Werk unzweideutig erkennen läßt. Lediglich wo es sich um bei Eitner nicht verzeichnete Druckwerke oder Handschriften handelt, werden nach Bedarf mehr ins einzelne gehende Angaben gemacht.

Dr. Eugen Schmitz.

Aaron (Aron), Pietro: Toscanello della musica. (Vineggia 1539.) – Compendiolo. (Milano c. 1545.)

Abbate, Carlo: Regulae contrapuncti 1629.

Abeille, J. Chr. L.: „Peter und Ännchen.“ Singspiel. Klvszg.

Abel, C. F.: Six Sonates pour le Clavecin, acc. d'un violon ou flûte. (Handschr.)

Abhandlung von dem Einflusse der Musik in die Gesundheit. (Leipzig 1770.)

Adam, Ludwig: Methode de Piano. Nouvelle édition. 1., 2., 3. Abtlg. und Supplement. (Bonn u. Köln.)

Adami da Bolsena, Andrea: Osservazioni per ben regolare il coro dei cantori della cappella pontifica. (Roma 1711.)

Adlung, Jakob: Anleitung. z. d. musikal. Gelahrtheit. (Erfurt 1758.) – Desgl. 2. Aufl., hrsg. v. Hiller. (Leipzig 1783.) – Musikalisches Siebengestirn. (Berlin 1768.) – Musica mechanica organoedi. (Berlin 1768, Bd 1 u. 2.)

Agrell, Giovanni: Sei Sonate per il Cembalo Solo. Opera seconda.

Agricola, Joh. Friedr.: Anleitung zur Singkunst. Übersetzung v. Tosis Gesanglehre. (Berlin 1757.)

Alardus, Lampertus: De veterum musica. (Schleusingae 1626.)

d'Alayrac, Nicolas: Partituren der Singspiele: „Nina“ (Hdschr.), „Die beiden Savoyarden“ (Hdschr.), „Adolphe e Clara“, „Ambroise“, „Azéma ou les Sauvages“, „L'amant Sta-

¹⁾ R. Schwartz hat dann auch noch einige die Musikbibliothek Peters betreffende Hinweise zu den als Ergänzung von Eitners Lexikon 1912 bis 1916 erscheinenden *Miscellanea Musicae Bibliographica* beigezeichnet, doch handelt es sich auch da nur um ganz vereinzelte Angaben.

- tue“, „Maison à vendre“, „Renaud d'art“. – Klavierauszüge: „Die beiden Savoyarden“, „Adolphe et Clara“, „Lehmann oder der Neustädter Turm“, „Nina oder Wahnsinn aus Liebe“.
- Alberti, Domenico:** VIII Sonate per Cembalo op. 1.
- Albinoni, Tommaso:** (6) Sonate da chiesa à Violino solo e Violoncello o Basso continuo. (London.)
- Albrecht, Joh. Lorenz:** Gründliche Einleitung in die Anfangslehren d. Tonkunst. (Langensalza 1761.)
- Albrechtsberger, J. G.:** op. 12. Sechs Präludien, 1. Heft. – Gründl. Anweisg. z. Komposition. (Leipzig 1790.) – Generalbaßschule, Neue Aufl. (Leipzig.) – Sämtliche Schriften über Generalbaß hrsg. v. J. Ritter v. Seyfried. Bd 1–3. (Wien 1837.)
- d'Alembert, J. le Rond:** Eléments de musique. 2. éd. (Paris 1759.) – Desgl. deutsche Übersetzg. v. Marburg. (Leipzig 1757.)
- Algarotti, Francesco:** Saggio sopra l'opera in musica. (Livorno 1763.)
- Allacci, Lione:** Dramaturgia . . . continuata fino all'anno 1755. (Venedig 1755.)
- Altenburg, Joh. E.:** Versuch einer Anleitung zur heroischen Trompeter- und Paukerkunst. (Halle 1795.)
- Alethinopel:** Almanach auf das Jahr 1783. – Angebunden: Musikalischer und künstlerischer Almanach auf das Jahr 1783. (Kosmopolis; siehe Eitner I, S. 115.)
- Almanac musical** pour l'année 1781, 1782, 1783. (Paris, Bureau de l'abonnement littéraire 1781–83.)
- André, Joh. Anton:** Sprichwörter für 4 Singstimmen mit Klavierbegl. 32. Werk. – Mozarts themat. Catalog. (Offenbach a. M. 1828.) – Themat. Verzeichnis derjenigen Originalhandschriften v. W. A. Mozart, welche Hofrath André in Offenbach besitzt. (1841.) – Lehrbuch der Tonsetzkunst Bd 1. 2. (Offenbach a. M. 1832, 1835, 1838, 1843.)
- André, Johann:** „Elmine“, Singspiel, Klvszg.
- Annunciat, Giovanni:** Canticum B. Mariae Virginis. Magnificat a 4 voc. (Roma 1568.)
- Antegnati, Costanzo:** L'arte organica. (Brescia 1608; nur der Titel gedruckt, das übrige in zeitgenöss. Abschrift.)
- Anton, Konrad Gottlob:** Versuch, die Melodie und Harmonie d. alten hebräischen Gesänge u. Tonstücke zu entziffern. (Jena 1790 u. 1791.)
- Apel, August:** Metrik. 1. u. 2. Teil. (Leipzig 1814 u. 1816.)
- Apollos Banquet.** Apollos feast or the harmony of the opera. 2. Book. (London, Walsh.)
- Aprile, Giuseppe:** Exercices pour la vocalisation. (Leipzig, Breitk. & Härtel.)
- Arauxo, Franc. Correa de:** Libro de Tientos y Discursos de Musica. (Alcala 1626.)
- Archadelt, Jacob:** Il primo libro de Madrigali a 4 voci. (Venedig 1601.)
- Arnold, Ignaz Ferdinand:** Gallerie d. berühmtesten Tonkünstler. 1., 2. Teil. (Erfurt 1816.) – Daraus einzeln: Cherubini (1810), Dittersdorf (1810), Haydn (1825), Paesiello (1810), Zumsteeg (1810). – W. A. Mozarts Geist. (Erfurt 1803.) – W. A. Mozart und Jos. Haydn. (Erfurt 1810.)
- Arrighetti, Nicolo** (fehlt bei Eitner): Delle lodi di Cosimo secondo Granduca di Toscana Orazione. (Firenze 1621.) [Angebunden:] In obitu Cosmi secundi . . . oratio. (Senis 1621.)
- Arteaga, Steffano:** Le rivoluzioni del teatro musicale italiano. 2. ed. (3 Bde. Venedig 1785.) – Desgl., deutsche Übersetzg. v. Forkel. (Leipzig 1789.)
- Artusi, Giov. Maria:** L'arte del contrapunto. (Venedig 1598.) – L'Artusi ovvero Delle imperfettioni della moderna musica. Seconda parte. (Venedig 1600.) [Nebst:] Considerationi musicali. (Venedig 1603.)
- Asioli, Bonifazio:** Prinzipj elementari di musica. (Milano 1811.) – Ital. u. dtsch. Ausgabe von Ang. Morigis Abhdlg. über d. fugierten Kontrapunkt.
- Aubigny v. Engelbrunner, Nina d':** Briefe an Natalie über den Gesang. 2. Aufl. (Leipzig 1824.)
- Auberlen, Sam. Gottlob:** Leben, Meinungen und Schicksale. (Ulm 1824.)
- Avella, Giovanni d':** Regole di musica. (Rom 1657.)
- Avison, Karl:** Versuch über den musikal. Ausdruck. Aus d. Englischen übersetzt. (Leipzig 1775.)
- Bach, Joh. Christian:** op. 13. Trois concerts pour le clavecin. (Amsterdam, J. Schmitt.) – op. 1. Six concerts pour le clavecin. (Amsterdam, J. J. Hummel.) – op. 7. Six concerts pour le clavecin. (Amsterdam, J. J. Hummel.) – Sei Sonate per il Cembalo con Violino e Violone. (Zeitgenöss. Hdschr.) – op. 10. Six sonates pour le clavecin accomp. d'un Violon. (Amsterdam, J. J. Hummel; zeitgen. Hdschr.) – Quatre Sonates et deux Duo pour le Clavecin avec accomp. de Violon ou Flute. (Zeiten. Hdschr.) – Six favourite opera ouvertures set for the harpsichord or organ. (London, J. Walsh.)
- Bach, Joh. Christoph Friedrich:** Sonata per il Cembalo solo. (F dur, C , Allegro maestoso; zeitgenöss. Handschr.) – „Die Amerikanerin“, e. lyr. Gemälde. (Riga 1776, Hartknoch.)
- Bach, Joh. Michael:** Kurze und systematische Anleitung zum Generalbaß. (Kassel 1780.)
- Bach, Johann Sebastian:** Über die Bach-Auto-

graphen und zahlreichen Bach-Handschriften, die die Bibliothek besitzt, vgl. den eingehenden Aufsatz von Rudolf Schwartz im Jahrbuch 1919, sowie ergänzend dazu S. 7 des Jahrbuches 1930 über zwei damals erworbene weitere Handschriften. Die eine dieser Handschriften enthält den 2. Teil des Wohltemperierten Klaviers. Die andere, ein unsignierter und nicht datierter Sammelband, besteht aus dem 1. Teil der Clavierübung, den 6 französischen Suiten, einer Suite von C. Ph. Emanuel Bach (siehe unten) sowie folgenden Einzelstücken: Fuge c moll mit einer Sarabande (BG 45, S. 159 u. 164), Fuge d moll (BG 36, S. 188), Fantasie c moll (BG 36, S. 145), Präludium g moll (BG 13, S. 30, Anfang d. 3. engl. Suite), Chromatische Fantasie mit Fuge (BG 36, S. 71), Fuge C dur (BG 36, S. 184), Fuge h moll (BG 36, S. 178), Präludium h moll (BG 42, S. 211). – Von den Erstdrucken Bachscher Werke sind folgende vorhanden: Clavier Übung, Partita II (Leipzig 1727), Partita III (1727), Partita IV (1728), Partita V (1730). – Erster Teil d. Clavier Übung (opus 1; 1731). – Dritter Teil d. Clavier Übung. – Vierter Teil d. Clavier Übung, bestehend in einer Arie mit verschiedenen Veränderungen. – Einige canonische Veränderungen über das Weihnachtslied: Vom Himmel hoch da komm ich her. – Die Kunst der Fuge, Ausgabe v. Marburg. (Leipzig 1752.) – Sechs Choräle von verschiedener Art (die sog. Schüblerschen Choräle).

Bach, Carl Philipp Emanuel: Versuch über die wahre Art d. Clavier zu spielen. 1. Teil. (Berlin 1753.) – Dasselbe, 2. Aufl. 1. Teil (Berlin 1759) und 2. Teil (Berlin 1762). – Dasselbe, 4. Aufl. v. G. Schilling. (Herzberg 1852.) – Exempel nebst 18 Probe-Stücken in sechs Sonaten zu C. Ph. E. Bachs Versuch . . . (vorhanden im Original und in zeitgenöss. Abschrift). – 6 Sonaten f. Clavier mit veränderten Reprisen. (Berlin 1760.) – 6 Sonaten . . . 1. und 2. Fortsetzung. (Berlin 1761 und 1763.) – 6 leichte Claviersonaten. (Leipzig 1766.) – Sei Sonate per cembalo. (Nürnberg, Balth. Schmid, ca. 1742; Friedrich II. v. Preußen gewidmet.) – 6 Clavier-Sonaten f. Kenner und Liebhaber. 1. Sammlung (Leipzig 1779); 2. Sammlung (Leipzig 1780); 3. Sammlung (Leipzig 1781); 4. Sammlung (Leipzig 1783); 5. Sammlung (Leipzig 1785); 6. Sammlung (Leipzig 1787); neue Ausgabe v. E. F. Baumgart (Breslau 1863). – C. W. Ramlers Auferstehung u. Himmelfahrt Jesu. (Leipzig 1787.) – „Heilig“ mit 2 Chören. (Hamburg 1779.) – Klopstocks Morgengesang vom Schöpfungsfeste. (Leipzig 1784.) – Die Israeliten i. d. Wüste. Klvszg. v. Schletterer. (Wol-

fenbüttel 1864.) – Neue Melodien zu einigen Liedern des Neuen Hamburgischen Gesangbuches. (Hamburg 1787.) – Cramers übersetzte Psalmen. (Leipzig 1774.) – Dasselbe als zeitgenöss. Handschrift. – Neue Lieder nebst einer Cantate. (Lübeck 1789.) – Herrn Professor Gellerts geistl. Oden und Lieder. 3. Auflage. (Berlin 1764.) – Dasselbe, 5. Auflage. (Leipzig 1784.) – Zwölf geistl. Oden und Lieder als ein Anhang zu Gellerts . . . (Berlin 1764.) – 2 Trio, das erste für zwei Violinen u. Baß, das zweite f. e. Querflöte, e. Violine und Baß. (Nürnberg, Balth. Schmidts sel. Wittib.) – Concerto 3 per il Cembalo. (Berlin 1760.) – Claviersonaten mit 1 Violine und 1 Violoncello. (Leipzig 1776.) – Desgl., 2. Sammlung. (Leipzig 1777.) – Verzeichnis des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Kapellmeisters Carl Phil. Em. Bach. (Hamburg 1790.) – Einzelne handschriftliche Stücke: Suite pour le Clavecin par C. Ph. E. Bach. Enthalten in e. 1930 erworbenen Sammelband, der sonst Werke J. S. Bachs zusammenstellt (siehe oben). Die Suite trägt zwei Daten: Leipzig 1733 und Berlin 1744. Reihenfolge d. Sätze: Prelude, Allemande, Cantabile, Adagio non molto, Echo, Gigue, Fuge. Tonart e moll, die Fuge steht in h moll. – Vorspiel auf das Lied „Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ“ f. Orgel. – Klavierstück in a moll ohne Titel. An einer Stelle ist die Vortragsbezeichnung „etwas langsam“ nachgetragen, vielleicht vom Komponisten selbst. – Sonata per il organo solo. (Vgl. Wotquennes Themat. Vzchn. d. Werke Ph. E. Bachs Nr. 70; es handelt sich um das in F dur stehende dritte der dort verzeichneten Stücke.) – Aria con variazioni „Ich schlief, da träumte mir“. Zeitgenöss. Handschrift. Enthält 9 der im ganzen 24 Variationen. (Vgl. Wotquenne, a. a. O. Nr. 118.) – Klavierstück „Mit Affect“, e moll $\frac{3}{4}$. – Drei Klavierstücke (Andante G dur, Allegro d moll, Grave d moll) in e. alten handschr. Sammelband. (Das Grave aus „Musikalisches Mancherley“, Berlin 1762/63.)

Bach, Wilhelm Friedemann: Klaviersonate D dur, Nr. 1 der „Sei Sonate per il Cembalo“ (1745) in zeitgenöss. Abschrift. – Kantate „Dies ist der Tag, da Jesu Leidenkraft“. Handschriftliche Stimmen, Autograph. Näheres siehe Jahrbuch 1917, S. VIII. – Kyrie (= Kurzmesse) f. gemischten Chor und Orchester. Partitur von Friedemann Bach geschrieben. Vgl. den Aufsatz „Vom Graduale zur Tristanpartitur“ im vorliegenden Jahrbuch.

Bach, Wilhelm Friedrich Ernst: 12 Variationen über „Gestern Abend war Vetter Michel da“. (Berlin, Schlesinger.)

- Bachmann, Charlotte Wilhelmine Karoline:** Erinnerungen an . . . , hrsg. v. A. Hartung und K. Wilh. Klipfel.
- Bachofen, Johann:** Herrn B. H. Brockes . . . Irdisches Vergnügen in Gott. (Zürich 1740.)
- Bacilly, Bénigne de:** Remarques Curieuses sur l'art de bien chanter. (Paris 1668.)
- Backofen, Joh. G. Heinr.:** Anleitung. z. Harfenspiel. (Wien 1807.) – Anweisung f. d. Klarinette u. d. Bassethorn. (Leipzig 1824.)
- Baillet, P. M. F.:** Violinschule. (Breitk. & Härtel.)
- Baini, Giuseppe:** Memorie della vita e delle opere di . . . Palestrina. (Rom 1828.) – Dasselbe, dtsh. v. Kandler, hrsg. v. Kiesewetter. (Leipzig 1834.) – Palestrina, mit Bezug auf Bainis neueste Forschungen von C. v. Winterfeld. (Breslau 1832.)
- Banchieri, Adriano:** L'organo suonarino. 3. impr. (Venedig 1622.)
- Barberijs, Melchior de:** Intabulatura di lauto, lib. 5. (Venedig 1546.)
- Baron, Ernst Gottlieb:** Historisch-theoretisch und praktische Untersuchung des Instrumentes der Lauten. (Nürnberg 1727.) – Abriß einer Abhandlung von der Melodie. (Berlin 1756.)
- Barsanti, Francesco:** Concerti grossi op. 3. Parte I. Parte II. (Edinburgh 1742.)
- Bartholinus, Caspar:** De tibiis veterum . . . Editio altera. (Amstaeledami 1679.)
- Bartoli, Daniello:** Del suono, de tremori armonici e dell'udito. (Bologna 1680.)
- Baryphonus, Heinrich:** Pleiades musicae. (Magdeburg 1630.)
- Basili, Andrea:** Musica universale armonico pratica. (Loreto.)
- Bassevi, Giacobbo:** 6 Sonatas or Trios for 3 Violoncellos or 2 Violins and a Basso.
- Bateson, Thomas:** The first set of english Madrigales. Partiturausgabe v. Rimbault. (London 1845.)
- Bauck, Matthias Andreas:** Lübeckisches Choral-melodienbuch. (Lübeck 1821.)
- Bawr, Alexandrine-Sophie:** Histoire de la musique. Deutsche Übersetzung v. August Lewald. (Nürnberg 1826.)
- Becker, Rudolf Zacharias:** Melodien zu dem Mildheimischen Liederbuche. 3. Aufl. (Gotha 1801.) – Dasselbe, neue Ausg. (Gotha o. J.). – Ausgabe v. Umbreits Allg. Choralbuch. (Gotha 1811.)
- Beer, Johann:** Johann Beerens musikalische Discurse. Nebst einem Anhang, genannt der musikalische Krieg. (Nürnberg 1719.)
- Beethoven, L. v.:** Ein Verzeichnis der sehr zahlreich vorhandenen Originalausgaben von Werken des Meisters wird später gesondert erscheinen. – Im Autograph sind vorhanden: op. 34, Sechs Variationen (F dur) f. Piano-forte. – op. 40. Violinromanze G dur, Orchesterpartitur.
- Beggars opera, The.** Eine Ausgabe London 1777. (Printed for W. Strahan, T. Lowndes, T. Caslon, W. Nicoll, S. Bladon and G. Kearsly.)
- Belli, Lazaro:** Dissertazione sopra li peggri del canto gregoriano. (Frascati 1788.) Angebunden (bei Eitner nicht genannt): Regole le principali e più importanti per bene apprendere e lodevolmente praticare il canto ecclesiastico Gregoriano con i precetti di ben comporre nuovi Soggetti. Opera divisa in tre parti . . . (Frascati 1787.)
- Benetrieder, Anton:** Leçons de clavecin et principes d'harmonie. (Paris 1771.) – Traité de musique. (Paris 1776.)
- Benda, Friedrich Ludwig:** Cantate „Die Religion“. (Königsberg 1788.) – Oper „Der Barbier v. Sevilla“, Klvszg. (Leipzig 1779.)
- Benda, Friedrich Wilhelm:** Cantate „Pygmalion“. (Dessau 1784.) – Singspiel „Orpheus“, Klvszg. (Berlin 1787.)
- Benda, Georg:** Sammlung vermischter Clavierstücke, 1. Teil. (Gotha 1780.) – Melodram „Medea“, Klvszg. (Leipzig 1778.) – Oper „Lukas und Bärbechen“, Klvszg. (Leipzig Schwickert.) – Oper „Der Dorfjahrmarkt“, Klvszg. (Leipzig 1776.) – Arien und Duette aus dem „Tartarischen Gesetz“. (Leipzig Schwickert.) – Oper „Romeo und Julia“, Partitur, zeitgenöss. Hdschr. – Trauergesang aus d. Oper „Romeo und Julia“ f. Klav. arrangiert, zeitgenöss. Hdschr. – Duett „Ach meine Tochter“, Klvszg., zeitgenöss. Hdschr. – Concerto per il Cembalo G dur, Stimmen (Vli 1 u. 2, Viola, Baß, Cembalo) in zeitgenöss. Hdschr. – Rezitativ „Lasciate ormai“ und Arie „Se che pugnando“, Partitur, zeitgenöss. Hdschr. betitelt: „Larghetto del opera Xinto“, Atto 2, Sc. 1; über die bei Eitner nicht genannte Oper vgl. SblMG XV, S. 580.
- Benelli, Anton:** Regeln f. d. figurirten Gesang. 1. u. 2. Teil. 2. Aufl. (Dresden 1819.)
- Bennet, John:** Madrigalls (1599), im Neudruck 1845.
- Bérard, Jean Baptiste:** L'art du chant. (Paris 1755.)
- Berardi, Angelo:** Documenti armonici (1687). – Miscellanea musicale (1689). – Arcani musicali (1706). – Il perche musicale (1693).
- Berger, Ludwig:** Etüden op. 12 und op. 22.
- Bergt, August:** Briefwechsel e. alten u. jungen Schulmeisters. (Zittau 1838.)
- Bernacchi, Antonio:** Das System der großen Gesangschule des Bernacchi. Von F. Mannstein. (Dresden 1835.) – Dasselbe, 2. Aufl. (Dresden u. Leipzig 1848.)
- Bertalotti, A.:** 50 zweist. Chor-Solfeggien. Ausgabe Haberl, 4. Aufl. (Regensburg 1896.)

- Bertini, Giuseppe:** Dizionario storico-critico. (Palermo 1814/15.)
- Bertoni, Ferdinando:** „Orfeo“. Partitur. (Venedig 1776.)
- Besler, Samuel:** Threnodiarum sanctae crucis. (1612.)
- Beyer, Joh. Samuel:** Musikalischer Vorrath neu variierter Festchoralgesänge auf d. Clavier. 1. Thl. (Freiburg 1716.)
- Bierey, G. B.:** „Das Blumenmädchen“. Klvszg. (Breslau 1802.)
- Bihler, P. Gregor:** Partiturregeln. (Donauwerd 1793.)
- Biographien einiger Tonkünstler.** (Frankfurt u. Leipzig 1786.)
- Birckenstock, Giov. Adam:** 12 Solos for a violin. op. 1. (London.)
- Blaise, Adolphe:** „Isabelle et Gertrude“, Partitur und 7 Stimmen.
- Boccherini, Luigi:** 6 Quintette, op. 17, Stimmen. – 5 ausgewählte Quartette, Partitur, alte Hdschr.
- Bodenschatz, Erhard:** Florilegium selectissimorum hymnorum. (Naumburg 1747.)
- Böheim, F. M.:** Auswahl von Maurergesängen mit Melodien, 1. u. 2. Abteilg. (Berlin 1798.) – Dasselbe. (Berlin 1817.)
- Böhm, Georg:** Choralvariation „Christe der du bist Tag und Licht“. (Alte Hdschr. aus der Sammlung Mempel-Preller; vgl. Gg. Böhm, Sämtl. Werke I, S. 91.)
- Boieldieu, François-Adrien:** Opfern in Partitur: „Le Calif de Bagdad“ (Hdschr.), „La dame blanche“, „Le dot de Suzette“, „Jean de Paris“ (Paris, Boieldieu jr.), „Le petit chaperon rouge“ (Paris, Boieldieu jr.), „Rien de trop“, „Les voitures versées“. – Opfern im Klavierauszug (alte Ausgaben): „Le Calif de Bagdad“, „Le petit chaperon rouge“, „La dame blanche“, „Jean de Paris“, „Le nouveau seigneur du village“, „Les deux Nuits“, „Tante Aurore“, „Les voitures versées“.
- Bonanni, Filippo:** Descrizione degli istromenti. 2. edizione. (Rom 1776.)
- Bonaventura de Brixia:** Regule musice plane. (Venedig 1511.)
- Bononcini, Giov. Battista:** „Griselda“, Partitur (Walsh). – Cantate e Duetti. (London 1721.)
- Bononcini, Giov. Maria:** Musico pratico. (Bologna 1688.)
- Bontempi, Andrea Angelini:** Historia musica. (Perugia 1695.)
- Borde, J. B. de la:** Essai sur la musique. T. 1–4. (Paris 1780.) – „Thétis et Pelée“, Partitur. (Paris 1756.)
- Borghi, Luigi:** 6 Sonates p. V. e B. oeuv. 5. (Paris, Sieber.)
- Bornhardt, J. H. C.:** Sechs Menuetts fürs Clavier. (Braunschweig.)
- Bornemann, Wilhelm:** Die Zeltersche Liedertafel. (Berlin 1851.)
- Bortolazzi, Barth.:** Neuer u. gründl. Unterricht, die Guitarre spielen zu lernen. op. 21. (Wien.)
- Bos, Jean Baptiste:** Ausschweifung von den theatralischen Vorstellungen der Alten. (Berlin 1755.)
- Bossler, H. P.:** Blumenlese für Klavierliebhaber, 1. u. 2. Teil 1782; 1. u. 2. Teil 1783. – Bibliothek der Grazien (August bis Dezbr. 1789). – Elementarbuch der Tonkunst. (Speier 1782.)
- Bourdelot, Pierre:** Histoire de la musique. T. I, II, III, IV. (Frankfurt a. M. 1743.)
- Boyce, William:** Cathedral music. 2. Ed. Vol. I, II, III (London 1788.)
- Brandl, Johann:** Trois Quatuors op. 23. (Augsburg 1803, Gombart.) Eitner gibt die falsche Opuszahl 25; richtige Angabe bei F. O. Leinert: „Joh. Ev. Brandl als Lieder- und Kammermusikkomponist“ (Hannover 1939), S. 38. Auf S. 104 unterläuft Leinert eine irrige Tonartenangabe; die Quartette stehen in A dur, Es dur (nicht E dur) und G dur.
- Breitkopf, Chr. Gottlob:** Terpsichore ... oder Sammlung von Anglaises ... (Leipzig 1790; steht bei Eitner unter Bernhard Theodor Breitkopf.)
- Briegel, Wolfgang Karl:** Sammlung v. Präliedien ... f. d. Orgel. Zeitgenöss. Hdschr.; bei Eitner verzeichnet als im Besitz v. Leo Liepmannsohn befindlich.
- Brossard, Seb. de:** Dictionnaire de musique. 6. éd. (Amsterdam.)
- Bruni, B.:** Méthode pour l'Alto-Viola. (Leipzig, Breitk. & Härtel.)
- Buchanan, Georg:** Psalmodum Davidis paraphrasis poetica. – Angebunden: Chytraeus, Nathan: In Georgii Buchanani paraphrasi psalmodum Collectanea. (Herborn 1637.)
- Burgh, A.:** Anecdotes of music ... , deutsch v. C. T. Michaelis. (Leipzig 1820.)
- Burney, Charles:** A general history of music. (London 1776–89.) – Tagebuch einer musikal. Reise, Bd. I, II und III. (Hamburg 1772/73.) – Nachricht v. Händels Lebensumständen. (Berlin u. Stettin 1785.) – Abhandlung über d. Musik der Alten. (Leipzig 1781.) – Musica, che si canta ... nella cappella Pontifica. (Alte Abschrift.)
- Busby, Thomas:** Allg. Geschichte der Musik. Aus dem Englischen übersetzt v. Michaelis. (Leipzig 1821/22.) – A grammar of music. 2. ed. (London 1826.)
- Buttstedt, Johann Heinrich:** Ut, re, mi ... tota musica. (Erfurt 1717.)
- Buxtehude, Dietrich:** Toccata und Fuge für Orgel, G dur; alte Hdschr. (Nr. XXII in Max Seiffert, Ergänzungsband zu Buxtehudes Orgelwerken.)

- Byrd, William:** Ausgaben der Mus. antiqu. Society: Lib. 1. Sacrarum cantionum (London 1842); A mass for 5 voices (London 1841).
- Caccini, Giulio:** L'Euridice composta in musica. (Firenze 1600.)
- Caldara, Antonio:** XIII Madrigali à 4 e 5 voci; Kopie nach dem in Dresden befindl. Original. – Kirchliche Gesänge; Kopie des in Dresden befindl. Autographs Ms A 46a.
- Calvisius, Sethus:** Melopoiia . . . sive Melodiae condendae ratio. (Magdeburg 1630.) – Der Psalter Davids. (Leipzig 1611.)
- Campagnoli, Bartolomeo:** Nouvelle méthode . . . du jeu de Violon. Oeuv. 21. (Leipzig.) – op. 6. Sechs Solos p. Violon et Viole ou Viola.
- Campioni, C.A.:** Campioni and Dom. Ferrari: Six Sonatas or Trios. (London, Thompson.)
- Campra, André:** „Hesione“, Tragédie lyrique. (Paris 1700; Partitur.)
- Cange, Charles Dufresne:** Glossar. Ausgabe Frankfurt a. M. 1681.
- Carolus, Sebastian:** Themata fontem omnium errantium musicorum aperientia . . . Breviculum errorum musicorum. (2 Disputationen, Jena 1611.)
- Caroso, Frabittio:** Il balarino . . . con l'intavolatura di liuto. (Venedig 1581.)
- Carpani, Giuseppe:** Le Haydine. (Milano 1812.) – Dasselbe, 2. Aufl. (Padova 1823.)
- Carretti, Gios. Maria:** Credo corali a 1 e 2 voci. (Bologna 1737.)
- Cartier, Jean Bapt.:** L'art du Violon. 3 édition.
- Carulli, Ferdinando:** Guitarrenschule. (Leipzig, Breitk. & Härtel.)
- Castrucci, Pietro:** Concerti grossi, op. 3. (London, Walsh.)
- Catel, Charles Simon:** Opernpartituren: „Les artistes pour occasion.“ – „L'auberge de Baguères.“ – Klavierauszug: „Les aubergistes de qualité.“ – Traité d'harmonie, dtische Übersetzung. (Leipzig 1802.)
- Catalisano, Gennaro:** Grammatica harmonica. (Rom 1781.)
- Cerone, Pedro:** El Mellopeo y maestro. (Neapel 1613.)
- Cerreto, Scipione:** Della practica musica. (Neapel 1601.)
- Charpentier, M. A.:** „Médée“, trag. lyrique. (Paris 1694; Partitur.)
- Cherubini, Luigi:** Erstausgaben u. Handschriften: Trois quatuors, Es dur, C dur, d moll. (Hdschr.) – Sei Sonate per Cimbalo. (Firenze.) – Zweite, dritte und vierte Messe. – Requiem c moll. – Offertorium „O Deus“ und „Pater noster“. – Opernpartituren: „Anacréon“, „Lodoiska“, „Médée“, „Les deux Journées“, „Faniska“, „Démophon“, „Eliza“. (Hdschr.) – Klavierauszüge von Opern: „Abencerragen“, „Ali Baba“, „Anacréon“, „Démophon“, „Faniska“, „Der portugiesische Gasthof“, „Les deux Journées“, „Lodoiska“, „Médée“. – Solfeggien f. d. Pariser Konservatorium. – Cours de contrepoint et de fugue. (Leipzig, Paris.)
- Chladni, Ernst Florens Friedrich:** Entdeckungen über die Theorie des Klanges. (Leipzig 1787.) – Lehrbuch der Akustik. (Leipzig 1802.) – Neue Beiträge z. Akustik. (Leipzig 1817.) – Kurze Übersicht der Schall- und Klanglehre. (Mainz 1827.)
- Choron, Alexandre:** Collection de pièces de mus. religieuse, 2. éd. (Paris.) – Dictionnaire historique des musiciens. (Paris 1810/11.)
- Cimarosa, Domenico:** Opernpartituren: „Gli Orazi e i Curiazi“, „L'impressario in angustia“, „Il matrimonio segreto“. – Klavierauszüge v. Opern: „Gli Orazi e i Curiazi“, „Il matrimonio segreto“, „Il matrimonio per raggio“. – Ouverture zu „Gli Orazi“. (Hdschr.)
- Clasing, J. H.:** Oratorium, „Belsazar“. Klvszg.
- Clement, François:** Variations pour le Violon principal, deux Violons, Alto, Basse, deux Hautbois et deux Cors ad libitum composées par François Clement. Oeuvre I. (A Vienne au Bureau d'Arts et d'Industrie; nur die Solostimme vorhanden.)
- Clementi, Muzio:** Oeuvres complètes. (Bd. 4 fehlt.)
- Coclicus, Adrian Petit:** Compendium musices. (Nürnberg 1552.)
- Coferati, Matteo:** Corona di sacre canzoni . . . 2 impressione. (Florenz 1689.) – Cantore addottrinato. (Florenz 1708.) Angebunden: Manuale degli invitatori . . . 2. ediz. (Florenz 1718.)
- Colasse, Pascal:** Ein Chor und eine Arie aus seiner Oper „Thétis et Pelée“ (Paris 1689) sind enthalten in der Partitur der gleichen Oper von J. B. de la Borde (Paris 1765).
- Colonna, Giov. Paolo:** Messa, Salmi e Responsori. (Bologna 1685; 10 Stimmbücher.) – Psalmi 8 vocibus. (Bononiae 1694; vorhanden sind: Alt u. Baß d. 1. Chores, Baß des 2. Chores.)
- Conrad, Joh. Christoph:** Vorspiele f. d. Orgel. (Leipzig 1771.)
- Corelli, Arcangelo:** The scor of the four operas cont. 48 Sonatas f. 2 V. and a B. (London, Walsh.) – The scor of the 12 Concertos. (London 1740, Walsh.) – 12 Sonatas of three parts, op. 1. (London, Walsh.)
- Coxe, William:** Anecdotes of George Frederik Handel . . . (London 1799.)
- Cramer, Johann Baptist:** Praktische Pianoforte-Schule. (Leipzig.) – Deux grandes Sonates op. 27.

Totenschau für das Jahr 1939

zusammengestellt von EUGEN SCHMITZ

Abkürzungen vorwiegend benützter Quellen¹⁾

AFM	= Archiv für Musikforschung (Leipzig)	Mu	= Die Musik (Berlin)
AMZ	= Allgemeine Musikzeitung (Berlin)	Musa	= Musica Sacra (Brugues i. Belg.)
Cc	= Cäcilias (Straßburg)	MW	= Die Musik-Woche (Berlin)
Chw	= Der Chorwächter (Einsiedeln)	NMbl	= Neues Musikblatt (Mainz)
DBJ	= Deutsches Bühnen-Jahrbuch (Berlin)	NZ	= (Neue) Zeitschrift für Musik (Regensburg)
DMk	= Deutsche Musikkultur (Kassel)	Org	= Organum (Berlin)
LZ	= Literar. Zentralblatt f. Deutschland	RG	= Revue du chant Grégorien (Grenoble)
MA	= Musical America (New York) (Leipzig)	RM	= La Rassegna Musicale (Torino)
MC	= Musical Courier (New York)	RMB	= La Revue Musicale Belge (Bruxelles)
MDO	= Musica d'Oggi (Milano)	RMI	= Rivista Musicale Italiana (Milano)
ME	= Der Musikerlehrer (Mainz)	RMK	= Reichsmusikkammer
Mé	= Le Ménestrel (Paris) (Göttingen)	SI	= Signale (Berlin)
MGKK	= Monatschr. f. Gottesdienst u. kirchl. Kunst	SMBL	= Schweizer. Musikpäd. Blätter (Zürich)
MK	= Hesses Musiker-Kalender	SMZ	= Schweizerische Musikzeitung (Zürich)
Mki	= Musik und Kirche (Kassel)	VME	= Völk. Musikerziehung (Braunschweig)
Mpf	= Die Musikpflege (Leipzig)	VPH	= Věstník pěvecký a hudební (Prag)
Mo	= Musical Opinion (London)	ZK	= Zeitschrift für Kirchenmusiker (Dresden)
MT	= The Musical Times (London)		

AAV, Ewald, estnischer Opernkomponist, Schöpfer sinfonischer Werke, Vokalkomponist. † 21. März in Tallinn.

ADAM, Jessie Craig, Organist und Kirchenchorleiter in New York. † 25. Mai in New York. MA Juliheft, S. 32.

ADAMS, C. P., Direktionsmitglied und Schatzmeisterin der Dallas Symphony Society. † 14. April in Dallas, Tex. MA (10. Mai, S. 64).

ADAMS, Harold B., Pianist und Organist. † 10. (?) August in Bluffton, Ohio (81). MA Augustheft, S. 32.

AIKIN, William Arthur, Arzt, großer Musikfreund, Mitbegründer der Society of English Singers. † 26. Juli in London.

ALBERTI, Ludovico, Komponist von Sinfonien und den italienischen Opern „Lea“ und „Gorgona e Violante“. † 6. April in S. Margherita Ligure. MDO 151; MC (1. Juni) 39.

ALLARD, André. Sänger. † in Paris. Mé, 96.

AMON, Richard, Musikpädagoge. † 6. Oktober in Bern. SMBL., 337.

ANELLI, Pietro, Klavier- und Orgelbauer in Cremona. † am 27. Januar in Cremona (75). MDO 75.

ANTON, F. Max, ehem. Generalmusikdirektor in Bonn, Komponist. † 18. August in Bonn (63). AMZ 536; SI 492; ME, Oktoberheft 8; NZ 1072; Mpf 275; NMbl Nr 47, S. 4; MK.

APPELDOORN, Dina, Komponistin. MT 229.

ARBOS, Fernandez, Leiter des Sinfonieorchesters in Madrid, Komponist, Mitglied der spanischen Akademie der Künste. † 2. Juni in S. Sebastiano (Spanien) (76). MDO 227; Mé 176; MA (Juni 1939) 32 (mit Bild); NMbl. Nr 45; AMZ 445; ME 237; Mu 715; MT 548; RM 297.

d'ARGO, Esta (Mrs. John H. Tillett). Opern- und Oratoriensängerin, Sopran. MT 228.

¹⁾ Die Zahlen nach der Quellenangabe sind Seitenzahlen, die sich, wenn nichts Besonderes bemerkt ist, auf den Jahrgang 1939 beziehen. Vorausstehende eingeklammerte Zahlen bezeichnen das Lebensalter. Zahlreiche Mitteilungen wurden unmittelbar eingesandt, teils von Ortsgruppen der Reichsmusikkammer, teils von Angehörigen der Verstorbenen. Da seit Kriegsausbruch ausländische Zeitschriften, selbst aus neutralen Ländern, gar nicht mehr oder nur lückenhaft eingingen, konnten auch Todesfälle ausländischer Musiker nur noch gelegentlich erfaßt werden. Wertvolle Hilfe leisten dabei folgende ausländische Freunde und Mitarbeiter unseres Jahrbuches: Dr. Ota Fric, Kremsier (Böhmen-Mähren), Dr. Gösta Morin, Bibliothekar an der Königlichen Musikakademie in Stockholm. Frau Dr. Bechholm in Bergen, Dr. Toivo Haapanen in Helsinki, Prof. Dr. Higinia Anglés, Bibliothekarin der Biblioteca de Catalunya in Barcelona, Bibliotheksinspektor Lajos Koch, Leiter der Musikabteilung der Hauptstädtischen Bibliothek in Budapest, Hilar Saha, diplom. Tonkünstler in Tallinn (Reval), und Dr. Knud Jeppesen in Kopenhagen.

- ATTENBOROUGH, F.**, engl. Organist, Klavierspieler und Sänger. MT 228.
- AUDISIO, Pietro**, Opernsänger, Tenor f. Charakterpartien an der Metropolitan-Oper. † 2. Januar auf e. italienischen Reise (62). MC (Märzheft, S. 39).
- BACHMANN, Albert**, Leiter des Schweizervereins in New Jersey, bedeutsam für musikalische Organisation tätig. † 2. April in New Jersey. SMZ (15. Mai) S. 4.
- BACHMANN, Hermann**, Musiker. † in Chemnitz (74). RMK.
- BAGGERS, Orchesterdirigent und Komponist.** † in Paris. Mé (26. Mai, S. 152).
- BAKER, Charles**, Manager der San Carlo Oper, Unternehmer von Ballett- und Konzertveranstaltungen in Los Angeles. † am 16. Januar in Los Angeles (71). MC (Februarheft, S. 33).
- BANKSON, Louise**, Cornell, Mitglied des New Rochelle Music-Club und der Choral Art Society. † 15. April in New Rochelle, N. Y. (54). MC (1. Mai).
- BARBER, Donn**, Präs. d. Manhattan-Schule f. Musik, New York. † 17. März in New York (66). MC (Aprilheft, S. 24).
- BARRACHIA, Kate**, Bensberg, Sängerin, Sopran. † in St. Louis. MC (1. Mai).
- BARROW, Ruth**, Sekretärin der Juillard School of Music. † 27. April in New York. MA (Juni 1939) 32.
- BATTAGLIA, Franz**, Schulinspektor, Chordirigent und Kirchenmusiker. † 14. Mai in Tiefencastel i. d. Schweiz (66). Chw 141.
- BECKMANN, Gustav**, Chordirigent, Musiklehrer, Musikschriftsteller, langjähr. Leiter des Essener Bachvereins. † 8. August in Essen (75). AMZ 499; NZ 1018; Si 463; MGKK 266; MK.
- BEESE, Carl**, ehemals Leiter des Berliner „Theater des Westens“. † in Berlin (75). Der Autor (Juliheft, S. 35).
- BENBOW, William**, Organist, Komponist. † 13. August in Chautauqua, N. Y. (74). MC (Septemberheft, S. 38).
- BENNEDIKT, Frank**, Professor, bekannter Verfechter der Eitzschen Tonwortlehre. † 22. November in Hannover.
- BENTIVOGLIO, Giulio**, Organist, Kirchenmusiker, Begründer einer Schola cantorum in Mailand. † in Mailand (75). MDO 75.
- BENZ, Sibylle**, Klavierpädagogin und Organistin. † 29. April in Veltheim-Winterthur (40). Der Organist, 53.
- BERLEPSCH, Otto v.**, Kammervirtuos, Bratschist. † 30. Oktober in Leipzig (75). Leipziger Neueste Nachr. Nr 308.
- BERNASCONI, Opernsänger.** Mé 16 (20. Januar).
- BETSCHART, Josef Maria**, Orchestermusiker (Kontrabassist) in Morschach (70). Schweizer Musiker-Revue, Aprilheft.
- BEVAN, Frederick, Charles**, Konzertsänger, Gesangspädagoge und Komponist. † in London (82). MT 388 (Maiheft).
- BIRRENKOVEN, Fritz**, Kammersänger, Tenor. † 30. August in München. DBJ.
- BISHOP, John J.**, langjähriger Dirigent der Maifestspiele in Springfield und Leiter der Konzerte des dortigen Orpheus-Clubs. † 23. April in Springfield (74). MA (10. Mai, S. 64).
- BITNER, Edgar, F.**, Vizepräsident der Musical Periodicals Corporation (Hg. v. „The Musical Courier“ und „The Metronome“). † 12. April in New York. MA (25. April); MC (1. Mai) 47.
- BITTNER, Julius**, Opernkomponist. † 10. Januar in Wien (65). NZ 220; MW 46; NMbl (Nr 40, S. 6); Si 51; ME 115; MC (Februarheft, S. 33); MDO 75; MT 229; MA (Januarheft S. 32); MK.
- BLUM, Georg**, Komponist und Pianist. † in Nürnberg (85). NZ 1072 (Oktoberheft) und 1172.
- BLUMBERG, Jacques**, Leiter der Philharmonie in Kansas City. † in Kansas City (53). MA (Juliheft, S. 32).
- BOCCACCINI, Pietro**, Pianist und Komponist. † 23. Juli in Rom (94). MC (Augustheft, S. 24).
- BODE, Hans**, Kapellmeister. † 8. November in Leipzig (38). Lpz. N. Nachr., 19. Nov.
- BOECKER, Maximilian**, Sänger am Staatstheater Danzig. † 25. Juli in Berlin (41). DBJ.
- BOEWIG, Henry**, langjähriges Mitglied der New Yorker Philharmonie, früher auch des Orchesters der Metropolitan-Oper. † 31. März in Brooklyn. MA (10. April, S. 42).
- BONICH, Juan**, Musikkritiker des „El Mundo“ in Havana, später Mitbegründer der Opera Nacional. † 6. März in Havana. MA (10. April, S. 42).
- BONVIN, Ludwig**, Komponist und kirchenmusikalischer Organisator. † 18. Februar in Buffalo, N. Y. (89). MC (Märzheft, S. 39); MA (Februarheft, S. 30).
- BOOTH, Christopher**, Organist und Komponist. † 19. April in New York (74). MA (25. April).
- BORNTRÄGER, Hermann**, Chorsänger am Deutschen Opernhaus in Berlin. † 13. Juli in Berlin (62). DBJ.
- BOWLES, Ernest**, Chordirigent, Organist in Toronto. † 2. Januar in Toronto (54). MA (Januarheft, S. 32).
- BOX, Alfred**, Ashdown, Organist. † 26. April in Birmingham (85). MO 902.
- BREITKREUZ, Oskar**, Musiker. † 10. Mai in Ludwigshafen (34). RMK.

- BRENNER, Bruno, Operettenkapellmeister und Komponist. † 1. Januar in Dresden (66). NZ 220; MK; DBJ.
- BRESCIA, Domenico, Komponist und Professor der Musik an Mills College in San Francisco. † 25. März in Oakland (72). MA (10. April, S. 42 und 10. Mai, S. 64).
- BRIGGS, Alec Raven, Master of the Musicians Company (56). MT 229.
- BRISACQ, Robert, Theaterdirektor in Paris. † in Paris. Mé (9. Juni) 160.
- BRISSET, Louis, Direktor des Konservatoriums in Nantes. † in Nantes. Mé (14. Juli) 204.
- BRÖLL, Robert, Konzertsänger, Tenor. † 25. Juli in Dresden (57). Si 476.
- BROWNE, Harriet Readskaw, Dramaturg und Musiker. † in New York. MC (1. Mai).
- BRUCK, Boris, Opernsänger, ehemals am Hoftheater zu Hannover. † in Berlin (70). Hannoverscher Kurier, 9. Dezember.
- BRYNE, Albert de, Kirchenkomponist. † 22. Jan. in Kruike. Musa 45.
- BÜCHNER, Karl, Musiklehrer in Bremen. † 12. November in Bremen (69). RMK.
- BÜHLMANN, Friedrich, Musikdirektor. † im Oktober in Luzern. SGBI 305.
- BUELL, Dai, Pianistin, bekannte Kammermusikspielerin. † 9. Juli in New York. MC (Augustheft, S. 24); MA (Augustheft, S. 33).
- BULL, H. Whorlow, Musikpädagoge und Kirchenchordirigent. † in Detroit (66). MT 228.
- BUSCH, C., Pianistin, einst Schülerin des Leipziger Konservatoriums. † 25. März in Kansas City. MA (10. April, S. 42); MC (1. März).
- CAMPANARI, Leander, Violinist und Kapellmeister, zeitweise Leiter der Orchesterkonzerte in der Mailänder Scala, auch Kapellmeister am Manhattan Opera House in New York. † 23. April in St. Francisco (79). MC (1. Mai); MDO 187; MA (10. Mai, S. 64).
- CARESSA, M. Albert, Präsident des französischen Syndikats der Musikinstrumentenmacher, ausgezeichnete Lautenist. † in Paris. Mé 72 (10. März).
- CARIEL, Pariser Komiker, einer der Mitverfasser der Operette „No No Nanette“. † in Paris. Mé 8 (13. Januar).
- CARTER, Desmond, Operettenlibrettist, Theaterdichter und Übersetzer. MO 496.
- CHALLET, M. Armand, bekannter Wagner-sänger, Gatte der Sängerin Gaétane Vicq-Challet. † in Paris. Mé (28. April, S. 120).
- CHASLES, Jeanne, Tanzlehrerin am Pariser Konservatorium. † in Paris. Mé 88 (24. März).
- CHIESA, Federico, Organist an der Kirche dei Miracoli in Mailand, Kirchenkomponist und kirchenmusikalischer Organisator. † in Mailand. MDO (6. Juni) 227.
- CHIGNELLI, Robert, Sänger, Kapellmeister und Komponist. † in London (56). MT 388 (Maiheft).
- CHRISTOPH, Theodor, Professor, Solobratscher der Wiener Sinfoniker und Dirigent. † in Wien. MW 110.
- CHURCH, Maud Willard, Leiterin der Musikabteilung des Athens College, Athens, Ala. † in Belvidere, Ill. MC (Septemberheft, S. 38); MA (Septemberheft, S. 43).
- CLAUS, John W., Pianist und Musikpädagoge. † 17. August in Pittsburg. MA (Septemberheft, S. 43).
- COERNE, Adele, Musikpädagogin, Witwe des Komponisten Dr. Louis Adolphe Coerne. † 5. Januar in Brookline (62). MC (Februarheft, S. 33).
- COMELLA, José, Organist, Musiklehrer am Orfeó Català. † 26. Dezember 1938 in Barcelona. (Verspätet eingetroffene Nachricht.)
- CONLEY, Peter, D., Manager der San Francisco Symphony and Opera Association, eine der bekanntesten Persönlichkeiten des dortigen Musiklebens. † 16. April in San Francisco (45). MA (25. April) [mit Bild]; MC (1. Mai).
- ČVANOVA, Alexandra, Bühnensängerin. Mitglied der Brünner Oper. † 20. Mai in Brunn (42). VPH 86.
- DAMS, Albert, Orchestermusiker. † in Lübeck (63). MW 76.
- DARCLÉE, Ericlea, bekannte italienische Sängerin, kreierte einst die Tosca im Teatro Costanzi in Rom, auch italienische Wagner-sängerin, geborene Rumänin. † 12. Januar in Bukarest (77). MDO 75; MA (Märzheft, S. 30).
- DARZENS, Rodolphe, Theaterdirektor. † in Paris. Mé 8 (13. Januar).
- DELUNET, Léon, Geigenbauer. † 24. Februar in New York (70). MA (Märzheft, S. 30).
- DENNIS, Alfred L., Mitbegründer der Bachgesellschaft und anderer musikalischer Vereinigungen in Newark, N. J. † 7. Juli in Newark (81). MA (Augustheft, S. 32).
- DESMOULAIN, Romain, Komponist. † in Paris. Mé 24 (27. Januar).
- DIDIER, Eugène, Organist in Rosheim. † 27. Januar in Rosheim (25). Cc 45.
- DIERKE, Karl, Klaviervirtuose, Schüler H. v. Bülow. † 4. Februar in Portland Ore. MA (Februarheft, S. 30).
- DIETRICH, Rudolf, Musikverleger. † 19. Juni in Leipzig (81). Lpz. N. Nachr. Nr 172; Der Autor, Heft 7, S. 32.
- DITTMAN, Arthur, Seminarlehrer und bekannter schleswig-holsteinischer Kirchenmusiker. † 4. März in Eckernförde (68). Org 11.
- DONALD, W. X. Penrose, Organist und Kirchenmusikdirektor. † in London (77). MT 388 (Maiheft).

- DOPPER, Cornelis, namhafter holländischer Komponist und Dirigent. † in Amsterdam (69). AMZ 586; Si 524; NZ 1129; LZ 943; Mu 108; MK.
- DRECHSEL, Gustav, Komponist v. Opern u. sinf. Dichtungen. † 21. Mai in München (65). NZ 672.
- DRÜCKHAMMER, Hermann, Musiker in Lübeck (70). RMK.
- DURHAM, Raymond E., Leiter des Chicagoer Musikhauses Lyon & Healy seit 1925. † 2. April in Chandler, Ariz. (62). MA (25. April); MC (1. Mai).
- ECKARDT, William, Kantor der Zionskirche in Dresden, Komponist. † 12. November in Dresden. ZK 76.
- EHRlich, Emil, Inh. d. ehemal. Leipziger Musikwerke. † 4. Juni in Leipzig (86). Lpz. N. Nachr. Nr. 187.
- EHRMANN, Flora, Pianistin, bekannte New Yorker Musikfreundin. † 13. Juli in New York (79). MC (Augustheft, S. 24).
- EICHHORN, Max, Musikdirektor und Liederkomponist. † im Januar in Berlin (78). MK.
- EINARSSON, Sigfuß, isländischer Tonsetzer, Domorganist in Reykjavik. † in Reykjavik (62). NZ 672; Si 383; MK.
- ELMER, Hans, Klarinettist. † 18. Juli in Zürich. Schweizer Musiker-Revue, 15. Aug.
- EMBERGER, Emile, Organist. † 8. April in Felling. Cc 68.
- af ENEHJELM, Alexis, Opernsänger. † 18. Juli 1939 in Helsinki (52). Musiikitiето 1939, S. 95.
- ENNA, August, dänischer Opernkomponist. † 3. August in Kopenhagen (79). NZ 1018; MA (Augustheft, S. 32); RMB (Oktoberheft, S. 12); MK.
- ENOCH, Georges, französischer Librettist und Musikverleger. † in Paris (72). MDO 75.
- ERDMANN, Alfred, Kammermusiker, Hornvirtuose. † in Wuppertal (49). MW 53.
- ESBERG, Milton, bekannter amerikanischer Musikfreund und -förderer. † 19. Juli in San Francisco (64). MA (Augustheft, S. 32).
- ESSLINGER, Ferdinand Adam, Komponist. † in Dortmund (59). Si 12.
- ESTERHAZY, Franz, ungarischer Komponist, Vorkämpfer der Freilichtbühne in Ungarn, Kapellmeister in Wien. † im März in Stockholm (43). MDO 151; MA (10. April, S. 42); MC (1. Juni) 39.
- ETHOFER, Roal, Kammersängerin, Mitglied des Nürnberger Stadttheaters. † 3. September in Weimar. DBJ.
- FÄRBACH, Albrecht, Opernsänger und Gesanglehrer. † 24. April in Mannheim (60). DBJ.
- FALK, Leo, Sänger und Spielleiter am Stadttheater Bielefeld. † 13. September in Bielefeld. DBJ.
- FARRAR, Cecilie (Mrs. Robert Naylor), Konzert- und Opernsängerin. † im Februar. MT 227.
- FELICIANI, Carlotta, Kammersängerin und Gesangsmeisterin an der Musikakademie in Ofen. † 6. Februar in Ofen.
- FIEDLER, Max, bekannter Kapellmeister und Komponist, langjähriger Dirigent des Essener städtischen Orchesters. † 1. Dezember in Stockholm (80). AMZ 642 und 651; Si 571 und 574; MW 655; SMZ (1940, S. 19); NMBI (Dezemberheft, S. 1); NZ (1940, S. 39); Mpf 313; RM 507; ME (1940, S. 54); MK; Mu (1940) 144.
- FILSER, Benno, Musikverleger. † in München. AMZ (14. Juli) 457; Si 431; Der Autor, Heft 7, S. 32; Mu 828.
- FINCK, Herman, Konzertmeister, Theaterkapellmeister und Komponist von Unterhaltungsmusik. † in London (67). MT 388 (Maiheft); MA (10. Mai, S. 64); MC (1. Juni) 39.
- FISCHER, Alfred, Kammersänger, Mitglied des Rostocker Stadttheaters. † 30. August in Rostock (61). DBJ.
- FISCHER, Ludwig, Musikschriftsteller. † in Mainz an den Folgen eines Unfalls. Si 587 (20. Dezember).
- FISHER, W. Ethelbert, supervisor of music in two public schools of Cincinnati. † in Cincinnati (69). MC (1. Mai).
- FLEISCHER, Oskar, Kammermusiker des Städt. Orchesters Wuppertal. † 17. Januar in Wuppertal (61). RMK.
- FLÜGGE, Erich, Sänger und Spielleiter am Landestheater Rudolstadt. † 3. Februar in Rudolstadt (54). DBJ.
- FÖRSTER, Jakob, Professor der Musik und Komponist. † 27. Februar in Wien. NZ 439.
- FOULDS, John, Komponist des „World Requiem“, das anlässlich des Festes der Britischen Legion 1923 in der Albert Hall in London aufgeführt wurde (58). † in London (60). MT 388 (Maiheft); MC (1. Juni) 39.
- FRANKE, Georg Bernhard, Kantor i. R. † 20. Dezember in Markkleeberg b. Leipzig (76). Lpz. N. Nachr., 21. Dezember.
- FRANZEN, Carl, Mitglied des Krefelder Stadttheaters. † 13. Mai in Krefeld. Si 367; DBJ.
- FREEAR, Louise, Opernsängerin. † in London (67). MC (1. Mai).
- FREIBURG, Otto, Kammersänger und Spielleiter, Baß, langjähriges Mitglied der Schweriner Oper. † 19. Juni in Schwerin (70). AMZ 457; Si 431; NZ 906; DBJ.
- FRICKE, Paul, städt. Kammermusiker in Dortmund. † 9. Sept. in Dortmund. RMK.
- FRÖDE, Benno, Musiklehrer, Lehrer am Schlesischen Landeskonservatorium. † in Wünschelburg (73). ME 38.

- FRONTINI, F. Paolo, Komponist italienischer Unterhaltungsmusik, Sammler sizilianischer Volkslieder. † 28. Juli in Catania (78). MDO 295.
- FUHR, Karl, Prof. Dr., Geigenbauer. † 6. November in Bielefeld (74). MK.
- FUNKE, J., Verlagsdirektor, bekannter holländischer Musikfreund. † 27. Januar in Gravenhage (70). Nieuwsblad voor den Boekhandel 80.
- GAJÁRY, Istvan Stefan, ungarischer Musikkritiker und Komponist. † 13. Februar (55).
- GAMBKE, Martin, Schulgesangslehrer und Chordirigent. † 1. Januar in Neuruppin (67). Org 36.
- GAMMEL, Ernst, Musikdirektor und Chormeister. † im Juni in Kornwestheim bei Stuttgart (63). RMK.
- GANSE, Dr. Albrecht, Leiter des Staats-Musikinstrumentenmuseums. † 17. Februar in Berlin (37). NMbl (Märzheft, S. 10); AMZ 157; AFM 128; ME 163; VME 227; MK.
- GARGANO, Giuseppina, Opernsängerin. Koloratursopran. † im August in Bologna. MDO 327.
- GASTALDON, Stanislav, Komponist, besonders bekannt geworden durch die Romanze „Musica proibita“. † 6. März in Florenz (77). MDO 115; RM 134; MA (25. April); MC (1. Mai).
- GEERS, Ruth, Konzertsängerin, Alt. † 3. Oktober in Berlin (34). AMZ 586; Si 524; NZ 1129; Mu 108; MK.
- GIANFERRARI, Vincenzo, Leiter der Konservatorien in Rovereto und Trento, Dirigent, Komponist. † 29. November in Mailand (80). MDO 385.
- GIBERT, Vicente, Komponist, Musikschriftsteller u. Pädagog, Organist am Orfeó Català in Barcelona. † 15. Oktober 1939 in Barcelona (60).
- GILMAN, Lawrence, Musikkritiker der New York Tribune. † in New York (61). RM 422.
- GIRSCHNER, Otto, Musikdirektor, Musikschriftsteller. † in Ilsenburg i. Harz (77). AMZ (3. November) 602; Si 555.
- GODFREY, Arthur E., Sänger, bekannter Klavierbegleiter und Komponist. † in London. MT 228.
- GODFREY, Sir Dan, Orchesterleiter in Bournemouth. † 20. Juli in Bournemouth (71). MC (Augustheft, S. 24); MT 630; MA (Augustheft, S. 32).
- GÖTHE, Erich, Kantor in Altenborn. † 7. Dezember in Altenborn. ZK 1940, 4 und 8.
- GOLINELLI, Jean, Ballettmeister, Schöpfer größerer Tanzwerke. † in Kissingen (82). Lpz. N. Nachr. (8. Juni).
- GOLLE, Curt, Kantor in Riesa-Gröba. † 20. Dezember (62). ZK 1940, 1.
- GOTTSCHALK, Carl, Kapellmeister und Tanzkomponist. † 7. Januar in Kopenhagen.
- GOUSSEAU, M. William, Kapellmeister an St. Nicolas du Chardonnet in Paris. † in Paris. Mé 136 (Heft v. 12. Mai).
- GRAMAN, Gustav, Mittelschulkonrektor und Organist a. D. † 17. April (78). Org 11.
- GRANT-SCHAEFER, George A., Komponist v. Musik für Kinder, Gesanglehrer und Organist an der Northwestern University. † 11. Mai in Chicago.
- GRAUE, Lina, Musiklehrerin in Bremen, † im Februar in Bremen (63). RMK.
- GRELLE, Frido, ehem. Intendant des Zwiskauer Stadttheaters. † 13. August in Bad Elster (73). Si 463; DBJ.
- GRIFFITH, Yeatman, Gesanglehrer. † 20. Juni in Hollywood (65). MA (Juliheft, S. 32 mit Bild).
- GRIGGS, Alice Maynard, amerikanische Musikschriftstellerin, langjährige Mitarbeiterin von „Musical America“. † 9. April in Long Beach, Cal. (80). MA (10. Mai, S. 64 mit Bild).
- GÜLLICH, Karl, Sänger am Stadttheater Würzburg. † 24. April in Kaiserslautern (42). DBJ.
- GUIMOND, J. Achille, Kapellmeister und Militärmusikdirektor. † 12. Juli in Washington (70). MA (Augustheft, S. 33).
- HAGERUP, Tonny, Klavierpädagogin, Schwägerin Edvard Griegs. † 7. Juli in Kopenhagen (94).
- HÄNTZSCHEL, Oskar, Kantor in Meißen. † 8. April in Meißen. ZK 40.
- HALL, Glenn, Opernsänger, Tenor an der Metropolitan-Oper. † 20. Februar in New York (62). MA (Februarheft, S. 30).
- HAMILTON, J. M., schottischer Opernsänger, Tenor, bekannt durch Gastreisen nach Amerika. † in Prestwich (Schottland) (85). MC (Septemberheft, S. 38).
- HAMMES, Karl, Opernsänger, Bariton, Mitglied der Staatsopern Berlin und Wien. † im September als Fliegeroffizier in Polen. AMZ 594; Mu 108; VME 488; MK.
- HANSON, Hans, Musikschuldirektor in Rochester. † 13. Mai in Rochester (78). MA (25. Mai) 28; MC (1. Juni) 39.
- HARAK, Otakar, Opernsänger, Tenor, Gatte der amerikanischen Sängerin Marie Cavan. † 2. Juli in Prag (66). MA (Augustheft, S. 32).
- HARE, Ernest, Kirchensänger (Tenor). † 9. März in New York (57). MC (Aprilheft, S. 24).
- HARTL, Bruno, Kapellmeister in Frankfurt a. M., Komponist v. Bühnenmusiken zu „Götz v. Berlichingen“ u. „Egmont“. † 5. Juni in Frankfurt a. M. AMZ 397; MK; DBJ.
- HAUPT, Hugo, von 1887–1922 Kantor in Zehren (b. Meißen). † 19. April in Zehren. ZK 40.

- HAWLEY**, Oscar Hatch, Cellist und Komponist. † 29. Juni in Bolton, Mass. (68). MC (Augustheft, S. 24).
- HEINEMANN**, Albert, Intendant des Staatstheaters in Eger. † in Eger. Si 571 (6. Dez.).
- HEINTZ**, Fernand, Komponist. † in Paris. Mé, 176 (23. Juni).
- HEINZ**, Richard, Kapellmeister. † 2. Januar im Maria-Seebach-Stift in Weimar (73). DBJ.
- HELBING**, Cécile, Teilhaberin des Musikverlages Gottfried Helbing in Zürich. † 30. Oktober in Zürich. Schweizer Musiker-Revue Nr 5, S. 5.
- HELD**, Karl, Kammervirtuos (Kontrabaß). † in Dresden (77).
- HELMER**, Charles, Chordirigent, Leiter der Nordwest-Abtlg. des Amerikanisch-Schwedischen Sängerbundes in Duluth. † 5. Januar in Duluth (57). MA (Januarheft, S. 32.)
- HENLEY**, Homer, Gesanglehrer und Musikschriftsteller. † 23. Juni in San Francisco (67). MA (Juliheft, S. 32).
- HENSCHKE**, Fritz, Leiter des Spandauer Schubertchores. † 27. November in Falkensee bei Berlin (37). Org 40.
- HERVEY**, Abbe, F., Kirchensängerin und Gesanglehrerin. † in New York (90). MC (1. Mai).
- HEUCK**, Thilo, Kammervirtuos, Mitglied des Leipziger Gewandhausorchesters. † 11. März in Leipzig. Lpz. Neueste Nachr.
- HILL**, Arthur Frederick, hervorragender Geigenkenner und Schriftsteller über Geschichte des Geigenbaues. † 8. Februar in London (79). MC (Märzheft, S. 39); MT 228.
- HILLER**, Gustav, Kantor. † 10. Oktober in Zittau. ZK 69.
- HINRICHS-FLEMING**, Katherine, Opernsängerin, Altistin. † 10. Juli in Norristown (68). MA (Augustheft, S. 33).
- HNILÍČKA**, Dr. Alois, Musikforscher und Kritiker. † 14. Januar in Prag. (81) VPH 24.
- HOFER-SCHNEEBERGER**, Emma, Schweizer Liederdichterin und -komponistin. † in Niederuster (84). Schweizer Musiker-Revue (Aprilheft).
- HOFFMAN**, Erich, Musikschriftsteller. † in Flensburg. NZ (Maiheft) 558.
- HOLMSEN**, Borghild, Pianistin und Komponistin. † 5. Dezember 1938 in Bergen (73; Nachricht verspätet eingetroffen).
- HOLOMBOE-SCHEENSTRÖM**, Wilhelmine, norwegische Sängerin, lyr. Sopran. † 19. November in Borre (97).
- HOLZMAN**, Abe, Pianist und Komponist populärer Musik in East Orange. † 17. Januar in East Orange (65). MA (Januarheft, S. 32).
- HURDISTON**, Mary, Opernsängerin, Sopran. † 25. August in Los Angeles (70). MA 43 (Septemberheft).
- HYBBINETTE**, Oscar Samuel, Arzt und Sänger, Tenor. † 11. Februar in Stockholm.
- ILLGEN**, Rudolf, Kapellmeister. † 1. Mai (77). DBJ.
- d'ISERE**, Guy, Mitglied des Columbia Broadcasting System Orchestra. † 17. Juli in New York. MC (Augustheft, S. 24).
- ISLER**, Jakob, Mitbegründer des Schwyzer Ländler-Musikvereins. † 22. Juli in Zürich. Schweizer Musiker-Revue, 15. August.
- JACKY**, Theodor, Musikdirektor, Chorkomponist. † in Murten (72). SMZ (Aprilheft) 211.
- JAHRMANN**, Victor, Musiklehrer in Leipzig. † 18. Dezember in Leipzig (59). Lpz. Neueste Nachr., 19. Dezember.
- JANIGRO**, Nicola, italienischer Musikpädagoge, Pianist, Orchesterleiter und Musikschuldirektor. † 17. März in Tunisi. MDO 151.
- JEANSON**, Bo Gunnar, Direktor und künstlerischer Leiter des Stockholmer Konzertvereins. † 20. Januar in Stockholm.
- JENÍČEK**, Rudolf, Musikkritiker. † 12. Oktober in Prag (70). VPH 120.
- JUNGE**, Henry, Musikalienhändler und Teilhaber der Klavierfirma Steinway & Sons. † 16. Juli in Middle Hope bei Newburgh. MC (Augustheft, S. 24); MA (Augustheft, S. 33 mit Bild).
- KABATEK**, Max, Geschäftsführer des Musikverlages Louis Oertel in Hannover. † 20. September in Hannover (72). Musikalienhandel 290.
- KADEN**, Max, langjähriger Leiter der Waldenburger Bergkapelle. † 21. Juni in Waldenburg (63). Si 399; MW 424 (mit Bild); AMZ 457; NZ 872; MK.
- KADEN**, Paul, Kantor in Kleinwoltersdorf b. Freiberg i. Sa. † 5. April in Kleinwoltersdorf.
- KAEMPFER**, Max, Kammermusiker a. D., Oboist. † in Essen. RMK.
- KÄSTLE**, Paul, Musiker. † 30. Januar in Magdeburg (56). RMK.
- KALASHEN**, Mark J., Musikinstrumentenbauer. † 22. August in Brooklyn (70). MC (Septemberheft, S. 38).
- KARK**, Friedrich, Komponist von Unterhaltungsmusik. † 18. Juni in Berlin. Der Autor, Heft 7, S. 32.
- KAUFFMANN**, Dr. L., führende Persönlichkeit in der Organisation des Musiklebens zu Buffalo. † 11. März in Buffalo (62). MC (Aprilheft, S. 24).
- KAUFMANN**, Carl H., Opernsänger, Bariton, Mitglied der Metropolitan-Oper, sang bei der Erstaufführung der „Meistersinger“ in New York den Nachtwächter. † 3. April in Boston (86). MA (10. April, S. 42); MC (1. Mai, S. 47).
- KEITEL**, Friedrich Wilhelm, Klaviervirtuose. † 17. Oktober in Wiesbaden (49). MK.

- KENNEL, George, Organist und Chordirigent an St. Markus, Leamington von 1879 bis zu Beginn 1939 (81). MT 229.
- KERSCHBAUMER, Richard, Violinvirtuose und Musikpädagoge. † 19. August in Wien (57). NZ 1018; Si 467.
- KESSANLY, Rose, Green, Opernsängerin, Altistin, in Paris und London wirkend. † 15. April in Louisville, Ky. (77). MC (1. Mai); MA (10. Mai, S. 64).
- KIENZL, Maria, Sängerin. † 13. September (37). DBJ.
- KIRMSE, Otto, Musikdirektor, Musiklehrer, Organist und Dirigent Leipziger Männerchörevereine. † in Burgstädt. Lpz. Neueste Nachr., 9. Juni.
- KIRSTEN, Alfred, Kantor in Rötha. † 29. Juni in Rötha. ZK 68.
- KLEMPAU, Friedrich, Musiker. † Anfang November in Lübeck (70). RMK.
- KNÖCHEL, Martin, Konzertmeister am Stadttheaterorchester Würzburg. † in Bad Brückenau (43). MW (5. Aug.) 486; MK.
- KNÖDELSEDER, Willi, Flötist und Mitbegründer des NS.-Reichs-Sinfonieorchesters sowie des Münchner Gaumensikzuges. † in München (47). Si 143; AMZ 142; NZ 335; MK.
- KNUPFEL, Lutge, Norma, eine der ersten Musikagentinnen. † 30. März in Los Angeles (85). MA (10. April, S. 42).
- KÖNIG, Emil, Kammermusiker i. R. und Violinpädagoge. † in Dresden (74).
- KÖTTER, Wilhelm, Musiklehrer. † im November in Dortmund-Aglerbeck.
- KOHEN, Carl, ehemals Domkapellmeister in Bamberg und Köln, Diözesanpräses der Cäcilienvereine der Erzdiözese Köln. † in Köln (87). Liturgie u. Kirchenmusik (Februarheft).
- KOPECKÝ, Vojta, Komponist. † 29. April (44) VPH 86.
- KOUDELA, Géza, Organist und Komponist, Professor an der Franz-Liszt-Musikhochschule in Budapest. † 21. Juni in Budapest.
- KRAMER, Alfred, Kapellmeister. † 21. November in Saalfeld (42). Lpz. Neueste Nachr., 24. November.
- KRAUSE, Dr. Otto, Gatte und Geschäftsführer von Kammer Sängerin Lotte Lehmann. † 29. Januar in Saranac Lake (65). MC (Februarheft, S. 33); MA (Januarheft, S. 32).
- KRAUSE, Rudolf, Komponist, Chor- und Orchesterleiter in Wien. † in Wien (64). Si 555 (22. November); NZ 1189.
- KRETSCHMER, Franz, langjähriger Leiter des Dresdner Kapellknabeninstituts und Dirigent an der kath. Hofkirche. † 3. Dezember in Dresden (76). NZ (Januarheft 1940) 54; Der Autor (1940) 16.
- KRIEGER, Walter, Musikschriststeller. † 23. Mai in Naumburg a. Saale (63). NZ 792; MK.
- KRIETE, Ernst, Musiker. † in Bremen (54). RMK.
- KROMER, Joachim, Kammer Sänger, Bariton, der erste Tio Lukas in Wolfs „Corregidor“, Ehrenmitglied des Mannheimer Nationaltheaters. † 22. Mai in Ziegelhausen a. Neckar (77). DBJ.
- KROMER, Karl, Chormeister u. volkstüml. Liederkomponist. † in Stuttgart (74). AMZ 142; NZ 335.
- KRPELKA, Adolf, Musikpädagoge und Komponist. † 17. August in Prag (53). VPH 102.
- KRUSCHWITZ, Johannes, ehemals Kantor der Friedenskirche in Dresden. † 13. November in Dresden. ZK 76.
- KÜLP, Elisabeth, Musiklehrerin in Bremen. † 28. Juli in Bremen (77). RMK.
- KUGLER, Gustav, Gesangspädagoge und Rektor an der Kantonsschule in Schaffhausen, Organist am Münster in Schaffhausen. † am 30. Januar in Schaffhausen (64). Der Organist 29; Si 143; AMZ 142; SMBI 53; Musikerzieher 163; MK.
- KUMMER, Friedrich, Theater- und Musikkritiker in Dresden, Geschichtsschreiber des Dresdner Theater- und Opernbetriebes. † am 3. April in Dresden (73). LZ, Heft 7.
- KUN, Ladislav, ehemals Leiter des staatl. Nationalorchesters in Budapest. † 2. Mai in New York (66). MA (10. Mai, S. 64).
- KUNZE, Max O., Kontrabassist, langjähriges Mitglied des Bostoner Sinfonieorchesters, ehemals Schüler des Dresdner und Hamburger Konservatoriums. † 14. Mai in Jamaica Plain (65). MA (25. Mai) 28; MC (1. Juni) 39.
- KUSSEWITZKY, A., Pianist und Komponist in Moskau, der Bruder von Sergei Kussewitzky. † am 12. Januar in Moskau. Musical America (Februarheft, S. 30).
- LACHMANN, Robert, Forscher auf den Gebieten der orientalischen Musik und der vergleichenden Musikwissenschaft. † in Jerusalem (47). MT 548 (Juli).
- LAGANA, Augusto, bekannter italienischer Theaterfachmann und Leiter von Opernbühnen in Palermo, Neapel, Brescia. † 26. Juni in Neapel (76). MDO 259; MC (Septemberheft, S. 38).
- LANGAARD-ARPELLI, Borghild, norwegische Sängerin, dramatischer Sopran. † 21. November in Oslo (56).
- LANGE, Gustav Fredrik, Violinvirtuos, Komponist, Konzertmeister des Philharm. Orchesters in Oslo. † 10. Februar in Oslo (78).
- LARIVIÈRE, Fr. Romeo, Kirchenmusiker, Komponist, Greg. Choralforscher. † 5. März in Joliette (Canada). RG 93.
- LARRY, Evangeline, Violinvirtuosin. † 23. (?) August in Hartford, Conn. (67). MA (Septemberheft, S. 43).

- LATTO, D., Konzertunternehmer in Edinburgh. † in Edinburgh (61). MC (Septemberheft, S. 38).
- LAWTON, Annie, Sängerin u. Gesangslehrerin, lange Jahre an der National Academy of Music in Glasgow tätig (53). MT 228.
- LEANDER, Oma Tuomo, Domorganist in Oulu. † 29. Dezember 1938 (73). Musiikkitieto 1939, S. 7.
- LEDUCQ, Martin, französischer Komponist. Mé (14. Juli) 204.
- LEE, Esther Harris, Pianistin, Gründerin des Chicago College of Music. † 3. August in Los Angeles (59). MA (Septemberheft, S. 43).
- LEEMETS, Voldemar, Komponist, Violinist, Musikschriftsteller. † 23. Juli in Merivälja bei Tallinn (43).
- LEHMANN, Otto, Kapellmeister und Komponist. † im November in Regensburg. MK.
- LESSIG, Karl Richard, Kantor u. Organist i.R. in Planitz. † 18. Mai in Planitz. ZK 48.
- LETOREY, M. Omer, Opernkomponist. † in Paris. Mé 96.
- LEUKEL, Wilhelm, Gesanglehrer in Leipzig. † 8. November in Leipzig (67). Leipz. Neueste Nachr., 13. November.
- LIEBESKIND, Karl, städt. Kammermusiker in Augsburg, Violoncellist. † im Juli in Augsburg (61). RMK.
- LINDENBERG, Egmont, Konzertmeister. † 14. Januar (77). DBJ.
- LINDENHAYN, Else, Musikerzieherin. † in Chemnitz (60). RMK.
- LOMBA, Joseph, Pianist und langjähriger Dirigent des Trierer Musikvereins. † in Bonn.
- LONGONE, Paul, Manager der Chicago City Opera Company. † 3. August in Cannes in Frankreich (49). MA (Augustheft, S. 32, mit Bild).
- LORBEER, Fritz, Orchestermusiker am Mannheimer Nationaltheater. † in Mannheim. RMK.
- LORENZ, Alfred, Generalmusikdirektor, bedeutender Wagnerforscher. † 20. November in München (71). AMZ 634 (mit Bild); Si 571; NZ 1171; Mu 105; MW 657; ME 38; AfM 376; SMZ (1940, S. 19); NMBl (Dezemberheft, S. 1); VME (1940, S. 13); RM 507; MK.
- LUBNAU, Willi, Landesposaunenwart in Posen. † im September in Posen (39). MGKK 266.
- LUNJACK, Charles A., ehem. Direktor an der Metropolitan-Oper. † am 11. Februar in Manassquan, N. J. (74). MC (Märzheft, S. 39).
- LUTGE, Norma K., Impresario berühmter Virtuosen. † in Los Angeles (85). MC (1. Mai).
- MAC CAFFREY, George, englischer Musikkritiker und besonderer Vorkämpfer Richard Wagners. † in London (68). MT 388 (Maiheft).
- MAECKEL, Otto Viktor, Pianist und Musikschriftsteller. † 4. Oktober in Frielendorf, Bezirk Kassel (56). Si 555 (22. November); NZ 1189; MK.
- MAGER, Jörg, Erfinder auf dem Gebiet der elektro-akustischen Tonerzeugung, Verfertiger der elektrischen Musikinstrumente „Sphärophon“ und „Partiturophon“. † im April in Aschaffenburg (59). AMZ 269 und 277f.; SMBl 136; ME 190; SMZ 268; Mu 646; MK.
- MALAMA, Varvara, geschätzte Gesangspädagogin, Lehrerin von Milizia Korjus. † 8. Juni in Tallinn.
- MAMONTOV, Sergei, Klavierbegleiter, Musikpädagoge, Opernfachmann in Moskau und, seit 1920, in Tallinn. † 30. Dezember 1938 in Tallinn (61; verspätet mitgeteilt).
- MANNESCHI, Guido, Cav., Mitarbeiter des Musikverlags Riccordi. † 8. Februar in Mailand (55). MDO 75.
- MAPLESON, Arthur, Opernunternehmer und Manager. † 23. Juli in Morris Plains, N. J. (83). MA (Augustheft, S. 32).
- MARÁK, Otakar, Opernsänger, Tenor, langjähriges Mitglied d. Wiener Oper, bekannt durch viele Gastspiele. † 2. Juli in Prag (67). Si 431; Der Autor (Heft 7, S. 32); DBJ; VPH 102.
- MARIX, Jeanne, bedeutende französische Musikforscherin und Musikbibliothekarin. † in Paris. La Revue musicale (Aprilheft, S. 239).
- MARKERS, Ernst, Musiklehrer und Leiter eines akademischen Orchesters in Basel. † in Basel (75). SMBl (Januarheft).
- MARKOWSKI, August, Opernsänger (Bassist), Oberspielleiter und Direktor der Wiener Volksoper. † 29. September in Wien. NZ 1129; MK.
- MARKS, Arthur Hudson, Präsident der Aeolian-Skinner Organ Company. † 1. Mai in Palm Beach, Fla. MA (10. Mai, S. 64); MO 830.
- MARTEN, Geldern v., Opernsänger, zuletzt langjährig an den Städt. Bühnen zu Freiburg i. Br. † 7. Januar in Berlin (53). DBJ.
- MATTHIES, Franz Xaver, ehem. Prof. f. Kirchenmusik a. d. Universität Straßburg. † 12. Februar in Straßburg (68). Si 159; AMZ 157; Cc 43; RG 94; Musik u. Kirche 142; L'orgue 62; Kirchenmusik 135; D. Kirchensänger 79; MK.
- MATTIESEN, Emil, bekannter Liederkomponist. † 25. September in Rostock (64). AMZ 578; Si 511; NZ 1129; ME 38; MGKK 267; MK.
- MAUPREG, André, Operettenlibrettist und Komponist, Vizepräsident der Société Universelle du Théâtre. Mé 40 (10. Februar).
- MAURACHER, Matthäus, Orgelbaumeister. † in Salzburg (80). AMZ 98; NZ 335; Mé 46.

- MAURICE, Emmanuel, Musikforscher, Komponist einer Oper „Selamim“ und zahlreicher Kammermusikwerke. † in Paris (76). RM 40.
- MEIER, Melanie, Lehrerin und Leiterin des Cäcilianischen Kirchenchors in Aeschi (Kanton Solothurn). † am 13. Februar in Aeschi (44). Chw 59.
- MELLES, Béla, Konzertmeister des Kgl. Opernhauses in Budapest, Professor an der Franz-Liszt-Musikhochschule. † in Budapest (47).
- MEYER, Adolf, Präsident des Verbandes katholischer Organisten und Chordirigenten der Kantone St. Gallen und Appenzell. † 5. Februar in St. Gallen. Chw 58.
- MEYER, Hedwig, Pianistin, Beethovenspielerin, langjährige Lehrerin am Kölner Konservatorium (76). ME 262; NMbl Nr 46.
- MEYER, John H., Sekretär des New York College of Music. † 17. August in Brooklyn, N.Y. MC (Septemberheft, S. 38); MA (Septemberheft, S. 43).
- MILLER, Russel, K. Organist und Komponist in Philadelphia. † 4. Mai in Philadelphia (67). MA (10. Mai, S. 64).
- MINSTER, S., Theaterkapellmeister und Violinspieler. † 17. August in Washington (65). MA (Septemberheft, S. 43).
- MITTERLEIN, Herman, Sänger i. R., zuletzt am Stadttheater Trier. † 5. Februar in Trier (80). DBJ.
- MÖHLER, Anton, Musikforscher, Kirchenmusik- und Liederkomponist. † 26. Juli in St. Gallen (73). Der Kirchensänger 116.
- MOLAJOLI, Lorenzo, Orchesterdirigent. † 4. April in Mailand (70). MDO 151; MC (1. Juni) 39.
- MONCRIEFF, John, James, Begründer und Leiter der Winnipeg Oratorio Society, auch Konzertsänger (Baß). † 11. April in Winnipeg (73). MA (10. Mai, S. 64).
- de MONVEL, M. Felix, Theaterdirektor in Paris, Nachkomme des berühmten Sängers Nourrit. † in Paris. Mé 45 (17. Februar).
- MOSER, Franz, Lehrer an der Wiener Musikakademie, Mitglied der Wiener Philharmoniker, Komponist. † in Wien. ME 214; Si 367; MK.
- MOSEK, Vítězslav Roman, Komponist. † 16. Juli in Pilsen (75). VPH 102.
- MOULAN, Frank, Opernsänger. † 13. Mai in New York (67). MA (25. Mai) 28; MC (1. Juni) 39.
- MOUZOT, G., Directeur de la Lyre Chatillonnaise. † in Paris. Mé 24 (27. Januar).
- MÜLLER, Hermann, Musiker. † im November in Bremen (63). RMK.
- MÜLLER, Johann, Konzertmeister i. R. † im August in Bremen (79). RMK.
- MÜLLER, Otto, Professor, Harfenist des Berliner Philharmonischen Orchesters. † 29. Januar in Berlin. (72) Si 110; AMZ 98; MW 93; MK.
- MÜLLER, Thomas, Musiker in Augsburg. † im Mai in Augsburg (67). RMK.
- MÜLLER, Joseph, Musikschriststeller, Vorkämpfer volkstümlicher amerikanischer Musik. † 9. Mai in New York. The Publishers Weekly 238.
- MUNTER, Friedr., ehemals Kapellmeister der Münchner Philharmoniker. † 2. Juni in München (59). AMZ 381; Si 383; NZ 749; ME 262; NMbl Nr 46; MK.
- MUROLO, Ernesto, Musikverleger und lyrischer Dichter, dessen Verse oft vertont wurden. † 30. Oktober in Neapel (65). MDO 360.
- NACK, Georg, A. Kgl. Musikdirektor in Stuttgart, Chormeister und Liedbearbeiter. † im August in Stuttgart. RMK.
- NAVAL, Franz, Kammersänger, Tenor. † 9. August in Wien (74). Si 463; DBJ.
- NAVAS, Rafael, Konzertpianist, Spanier, bekannt durch Konzertreisen mit dem Lamoureux-Orchester. † 20. April in New York. MC (1. Mai).
- NESBITT, Walter S., Begründer und Leiter des Manchester Orpheus-Chores, Komponist. † 21. Februar in Chorlton, Manchester. MO 496.
- NICHOLS, Caroline N., Violinvirtuosin, Dirigentin e. amerikanischen Frauenorchesters. † 16. August in Boston. MC (Septemberheft, S. 38).
- NIELSEN, Ludolf, Komponist, Kapellmeister, Solobratschist. † 11. Mai in Kopenhagen.
- NINCK, Johannes, Pfarrer, bekannter Förderer Schweizer Haus- und Kirchenmusik. † 19. November in Winterthur (75). Sinfonie (Februarheft 1940, S. 21).
- NOVÁK, Eduard, Komponist und Musikpädagoge. † 19. April in Prag (49). VPH 74.
- OESTERREICH, Walter L., Flötenvirtuose, ehemals Mitglied von Sousas Militär-Orchester, machte Konzertreisen mit Luise Tetrizzini. † 8. April in San Francisco. MA (10. Mai, S. 64).
- OULD, Samuel Gregory, O.S.B., Komponist, Organist, hoher katholischer Würdenträger in Schottland. † in Edinburgh (75). MC (1. Mai).
- PADOVANI, Alfredo, Kapellmeister. † 8. April in Ancona (während er Donizettis „Lucia“ im dortigen Theater dirigierte) (60). MDO 151; MC (1. Juni) 39.
- PAHL, Maria, Opernsängerin (Alt). † in Duisburg. AMZ (3. November) 602; Si 539; Mu 108.
- PAOLETTI, Armando, Comm., Vicepresidente della Case F. Le Monnier e della Tipografia

- Ariani, hervorragender italienischer Musikverleger. † in Florenz. RM (Märzheft) 134.
- PARKER, Frank Pleyel, Organist (71). MO 902.
- PARKER, Dr. Georg A., Klavierlehrer und Organist, ausgebildet am Stuttgarter Konservatorium und an der Berliner Akademie. † 2. Juli in Syracuse, N. J. MA (Juliheft, S. 32).
- PAULTON, Edward A., Opern- und Operettenlibrettist. † 20. März in Hollywood (70). MC (Aprilheft, S. 24); MA (10. April, S. 42).
- PEARSALL, Jon V., Organist und Pädagoge in Kearny, N. J. † 6. April in Arlington N. J. (61). MC (1. Mai).
- PEMBAUR, Karl Maria, Kapellmeister in Dresden, Dirigent des Chors der Dresdner Staatsoper, Leiter der Kirchenmusik in d. kathol. Hofkirche und der Dresdner Liedertafel, Komponist. † 6. März in Dresden (62). MZ 439; Si 175; ME 163; MA (10. April, S. 42); SMBL 136; Der Kirchensänger 66; MK; DBJ.
- PENN, Irving, Musikalienhändler und Musikverleger. † (ermordet) 25. Juli in New York (42). MC (Augustheft, S. 24); MA (Augustheft, S. 32).
- PESCHTA, Joseph, Solobratscher der Wiener Sinfoniker. † in Wien. MW 110.
- PETERSEN, John, Violinpädagoge und Konservatoriumsdirektor in Berlin, ehemals Konzertmeister am Wiesbadener Hoftheater. † 1. Januar in Berlin (79). Musical America (Januarheft, S. 32); AMZ 32; Mé 115; MK.
- PETSCHNIG, Emil, Musikschriftsteller und Komponist. † 15. Dezember in Wien (62). AMZ 653; Si (1940) 11; Mu (1940) 143.
- PETZOLD, Max Oskar, Organist. † 28. November in Leipzig (59). ZK 76.
- PFAU, Franz Paul, Schulleiter u. Kantor i. R. in Hormersdorf (Erzgeb.). † 28. April in Hormersdorf. ZK 48.
- PFEFFERKORN, Otto W. G., Konservatoriumsdirektor i. R. (Brenau College Conservatory of Music). † am 5. Januar in Gainesville, Ga. (74). MC (Februarheft, S. 33).
- PFFIRSTINGER, Felix, Geiger, Sänger und bekannter Schweizer Chordirigent. † in Zürich (70). SMZ 238.
- PFUNDT, Hermann, Musiklehrer. † 2. Mai in Leipzig. Lpz. Neueste Nachr., Nr 123.
- PHILLIPS, Eugen, Organist und Chordirigent an der Andreaskathedrale in Grand Rapids, Mich. † am 18. Januar in Milwaukee. MC (Märzheft, S. 39).
- di PIETRO, Pio, Gesanglehrer an der Akademie S. Cecilia in Rom. † 24. Oktober in Rom. MDO 360.
- PIHRT, Jindřich, Musikschriftsteller und Forscher. † 29. Oktober in Prag (65). VPH 120.
- PILATI, Mario, italienischer Komponist. Mé 48 (17. Februar).
- PÖTSCHKE, Professor, Vorstand des Leipziger Männerchors. † in Leipzig (69). Lpz. Neueste Nachr. (10. Juni, Nr 161).
- PORTER, W. S., langjähriger Leiter des Bristol-Central-Brotherhood-Orchesters. MT 228.
- PRAAG, Henry van, Cellist im Orchester der New Yorker Philharmoniker. † 22. Juni in New York (59). MA (Juliheft, S. 32).
- PRANTL, A., Kammermusiker, Mitglied der Sächs. Staatskapelle in Dresden. † 7. April in Dresden.
- PRATT, Waldo Selden, Musikschriftsteller, Musikerzieher, Professor der Musik am Hartford Theological Seminary. † 29. Juli in Hartford, Conn. (81). MA (Augustheft, S. 32).
- PREVOSTI, Franceschina, Opernsängerin. † 27. Januar auf ihrem Landsitz bei Genua (74). Si 47.
- RAFELD, Paul, Kantor. † in Rathenwalde. ZK (1. November) 72.
- RANDOW, Richard, Kapellmeister. † 1. April (57). DBJ.
- RASSY, Gustav Christian, Musikschriftsteller, Mitarbeiter des „Völkischen Beobachters“. † 30. Mai in Berlin (43). NZ 792; MK.
- RAUTAVAARA, Eino, Opern- und Kirchen-sänger. † 7. August (63). Musiikkietto (1939, S. 95).
- REDFIELD, John A., Musikpädagoge und Musikschriftsteller. † 1. März in Bridgeport, Conn. MA (Märzheft, S. 30).
- REICHEL, Gustav, Kammermusiker. † in Chemnitz (86). RMK.
- REISSIG, Rudolf, Professor am Konservatorium in Brünn, Dirigent. † 15. Juli in Ober-Černošitz (65). VPH 102.
- REITER, Josef, Komponist, 1908–11 Direktor des Salzburger Mozarteums. Komponist einer dem Führer gewidmeten Goethesinfonie. † 2. Juni in Bayrisch-Gmain (77). Mu 646 u. 710; MW 374; MP 156; Si 383; NMBI Nr 45; NZ 716 u. 792; Der Musikerzieher (S. 237); MK.
- RENARD, Maria, Opernsängerin, langjähr. Mitglied d. Wiener Staatsoper. † im Oktober in Graz (75). Lpz. Neueste Nachr. (26. Okt.); AMZ 602; Si 539.
- REYNAL, Eva, Bühnenkünstlerin, namhaftes Mitglied des Pariser Odéon. † in Paris. Mé 16 (20. Januar).
- RICHARDSON, Mary Emma Dimock, bekannte amerikanische Kunstgönnerin. † in Janesville, Wis. MC (Septemberheft, S. 38).
- RIKER, James Albert, Musikschriftsteller, Mitarbeiter des Musical Courier. † 14. Juli in New York (53). MC (Augustheft, S. 24); MA (Augustheft, S. 33).
- ROBINSON APEL, Edna, Pianistin, Tochter des Professors Frank Apel, des Direktors des

- Konservatoriums in Detroit. † 20. Juli in Avondale, Pa. (60). MC (Augustheft, S. 24).
- ROBINSON, Oskar E., Musikpädagoge und langjähriger Leiter des American Conservatory in Chicago. † 26. März in Chicago (72). MA (10. April, S. 42); MC (1. Mai).
- ROLDÁN, Amadeo, Leiter der Havana Philharmonie. † 2. März in Havana (68). MA (10. April, S. 42).
- ROMANO, Enrico, Dirigent und Komponist von Opern und Kammermusik. † 16. August in Mailand (56). MDO 327.
- ROSSATO, Luigi, italienischer Opernsänger (Baß). † im Februar in Italien (78). MDO 75.
- ROST, Max, Militärmusiker. † bei Chodkow in Polen. Dtsch. Militärmusiker-Ztg. (11. November) 506.
- RUHLAND, Sängerin am Stadttheater Halberstadt. † 22. Januar in Berlin-Charlottenburg (34). DBJ.
- RUYGROK, N. W. C. A., Komponist, zuerst bekanntgeworden durch seine Festkantate zur Krönung der Königin Wilhelmine v. Holland. † in Amsterdam. Mé (Aprilheft, S. 120).
- SÄGESSER, Alfred, Mitbegründer d. Schweizer Musikerverbandes. † 14. März. Schweizer Musiker-Revue (Aprilheft).
- SAJOUS, Elizabeth Campbell, Opernsängerin und Gesanglehrerin. † 15. Juli in Flushing, L. I. MA (Augustheft, S. 33); MC (Septemberheft, S. 38).
- SALECKER, Paul, Studienrat, Organist i. R. † 23. Januar (60). Org 36.
- SALVAT, Juan, Pianist, Musiklehrer am Orfeo Català in Barcelona, Mitbegründer und Leiter der Zeitschrift „Revista Musical Catalana“. † 10. Oktober 1938 in Barcelona (70), (verspätet eingetroffene Nachricht).
- SCHAAF, Dr. Edward, Physiker, bekannter amerikanischer Musikfreund und Musikschriftsteller. † 25. Juni in Newark, N. J. (69). MA (Augustheft, S. 33).
- SCHELLING, Ernest Henry, Pianist und Komponist, Schüler Paderewskis. † in New York (63). Sinfonia (Februarheft, 1940).
- SCHENCK, Elliot, Komponist, Dirigent und Chorleiter an der Metropolitan-Oper in New York. † 5. März in New York (71). Musical America (Märzheft, S. 40).
- SCHENK, Otto, Kapellmeister in Wuppertal. † 1. März in Wuppertal (50). RMK.
- SCHICHTL, Robert, Chorleiter. † in Hannover. RMK.
- SCHILLING, Walther, Chorleiter und Komponist in Hannover. † in Innsbruck (47). Der Autor (Heft 7, S. 33); RMK.
- SCHIMPFERMANN, Paul, Klavierbauer in Leipzig. † 24. Dezember in Leipzig (77). Lpz. Neueste Nachr. (27. Dezember).
- SCHIROW, Hermann, Kapellmeister a. D. † am 22. Februar in Wuppertal (80). RMK; MK.
- SCHLICKER, Charles J., Organist. † in Baltimore (62). MC (1. Mai).
- SCHLUEP, Alfred, Musikdirektor und Musikpädagoge. † in Herzogenbuchsee (60). SMBl (15. Mai) 145.
- SCHMALNAUER, Rudolf, Kammersänger, Bariton, langjähriges Mitglied der Dresdner Oper. † 29. Juni in Dresden (56). AMZ 457; Si 431; DBJ.
- SCHMID, Sepp, Schweizer Volksmusiker, Handharmonikavirtuos. † in Wettingen. Schweizer Musiker-Revue (5. November, S. 5).
- SCHMIDT, Franz Alfred, Kapellmstr. † durch Unglücksfall 10. April in Hamburg (36). Si 262; AMZ 286; NK 558; NMbl (Maiheft, S. 10); ME 214; MK; DBJ.
- SCHMIDT, Franz, Komponist. † 11. Februar in Perchtoldsdorf bei Wien (64). NMbl (Märzheft, S. 10); AMZ 115; NZ 335; MW 114; RM 84; MK; DBJ.
- SCHMIDT, Josef, Volksliedforscher und -samm-ler. † in Neiß. AMZ (22. September) 554; Si 508.
- SCHNACKENBERG, Seminarmusikdirektor in Plauen. † 28. August in Plauen (76). AMZ 536; Si 492; ZK 67; ME (Oktoberheft, S. 8).
- SCHWARZ, Melanie, Konzertsängerin. † 7. März in New York (81). MA (10. April, S. 42).
- SCHWERS, Paul, Musikschriftsteller, Herausgeber der Allg. Musikzeitung. † 14. Januar in Berlin (64). AMZ 33; MW 46; Mu 358; NMbl (Heft 40, S. 6); Si 34; ME 115; MK.
- SEIDL-KRAUS, Auguste, bekannte Wagner-sängerin, Witwe des Wagnerdirigenten Anton Seidl. † 15. Juli in Kingston, N. Y. (85). MC (Augustheft, S. 24); MA (Augustheft, S. 33).
- SHAW, William Warren, Opernsänger (Tenor) und Gesanglehrer in Philadelphia und New York. † 30. April (72). MA (10. Mai, S. 64).
- SHERWOOD, Percy, Pianist und Musikpädagoge. † in Hampstead. MT 548 (Juli).
- SICKERT, Karl, Kantor in Fischbach (Kreis Pirna). † 13. Juni in Fischbach. ZK 56.
- SIEGRIST, Lucy, Sopranistin und Gesangs-pädagogin. † in Zürich. SMZ 187; Si 206.
- SILVESTRE, Victor, Bühnensänger. † in Pa-riis. Mé 21 (Aprilheft).
- SJÖBLOM, Karl, Organist der Alten Kirche in Helsinki. † 15. Januar (77). Musiikkitieto (1939, S. 6).
- SMITH, Deloss, Musikpädagoge und Kompo-nist. † 17. März in Missoula, Mont. (64). MC (Aprilheft, S. 24).
- SMITH, Hannah, Klavierpädagogin. † 12. Ja-nuar in New York (80). MC (Februarheft, S. 33).

- SMITH, John Turton, Organist. † in Bridg-
north, Shropshire. MT 548 (Juli).
- SMITH, Uselma C., Organist, Komponist, Mu-
sikpädagoge und Musikschriftsteller. † 11.
April in Chestnut Hill (60). MA (25. April).
- SNOW, Albert W., Mitglied des Bostoner Sin-
fonieorchesters und Konservatoriumslehrer.
† 6. Januar in Bongor, Mc. (60). MC (Februar-
heft, S. 33). MA (Januarheft, S. 32).
- SOLLFRANK, Rudolf, Kammersänger, Bas-
sist. † 5. März in Dessau (55). AMZ 253;
Si 262; DBJ.
- STANLEY, Wise C., Kirchenmusiker, Orga-
nist, Musikschriftsteller. † im Februar in der
Schweiz (83). MT 228.
- STEFAN, Franz, Opernsänger, Bariton. † 13.
März in Mainz (35). DBJ.
- STEINMEYER, Ludwig, Orgelbaumeister,
Mitinhaber der Orgelbaufirma Steinmeyer in
Öttingen. † in Öttingen (70). NZ (Januar
1940) 54.
- STEINWAY, Henry W., Gründer der berühm-
ten Klavierfirma. † 28. Juni in Henderson
Harbos, N. Y. (83). MA (Juliheft, S. 32).
- STOECKEL, Ellen Battel, Witwe von Carl
Stoeckel, bedeutsam an der Organisation des
Musiklebens in Norfolk beteiligt. † 5. (?) Mai
in Norfolk (81). MA (10. Mai, S. 64).
- STOLL, Hans, Kapellmeister und Chordiri-
gent. † 17. Januar in Bremen (57). RMK;
Mpf 517.
- STOLZ, H., städtischer Kammermusiker in
Dortmund. † im August in Dortmund. RMK.
- STRACK, Joseph, Organist und Musiklehrer
in Düsseldorf. † 29. Oktober in Düsseldorf
(58). RMK.
- STRAUSS, Johann, Komponist u. Dirigent.
† 9. Januar in Wien (73). Si 47; NZ 220; MW
46; ME 115; MC (Märzheft, S. 39); MDO 75;
MT 229; Mé 16; Mercurio Musical (Buenos
Aires, Februarheft); MK.
- SUCKER, Paul, Kammermusiker. † in Chem-
nitz. RMK.
- SZTANKÓ, Béla, Gesangspädagoge, Musik-
schriftsteller und Professor an der Franz-
Liszt-Musikhochschule in Budapest. † 29.
März in Budapest.
- TAUT, Dr. Kurt, Leiter der Musikbibliothek
Peters in Leipzig. † 19. Januar in Leipzig (50).
DMK 496; Si 79; AMZ 80; NZ 220; Mu 358;
NMbl (Nr 41, S. 9); Mpf 517; ME 115; ZK
23; MDO 75; Mé 46; LZ 95; Muusikalekt (Tal-
linnas, Estland 23); AfM 128; RMi 152; MK.
- TAWASTSTJERNA, Olga, Organistin, ehem.
Lehrerin und Geschäftsführerin am Konser-
vatorium zu Helsinki. † 4. März (80). Musiik-
kitieto (1939, S. 40); Suomen Musiikkilehti
(1939, S. 53).
- TEICHMÜLLER, Robert, weltberühmter Kla-
vierpädagoge, über 55 Jahre hindurch Lehrer
am Leipziger Konservatorium. † 6. Mai in
Leipzig an Herzschlag (76). Si 334; AMZ
332 und 340; MW 330; Si 340; NMbl (Mai-
heft, S. 10); ME 214 u. 234; RM 236; NZ 672
u. 749; MT 470 (mit Bild); VME 274; SMBI
185; MO 879; NZ 749; SMZ 407; MA (Juli-
heft, S. 32); MC (Septemberheft, S. 38).
- THAYER, L. Aldrich, Begründer der Cincin-
nati Settlement School of Music. † 6. März in
Oxford, Ohio. MA (Märzheft, S. 30).
- THIEL, Karl, Prof. Dr., Direktor der Akade-
mie für Kirchenmusik zu Berlin. † 23. Juli
in Bad Wildungen (77). NZ 906; AMZ 488;
Der Autor (Heft 7, S. 33); NMbl (Nr 47, S. 3);
Chw 179; Mu 828; Org 19ff. (mit Bild); LZ
720; Mpf 247; ME (Oktoberheft, S. 8); Kir-
chenmusik 179; MKi 243; MGKK 266; MK.
- THUNER, O. F., Organist und Kantor an der
Krist-Kirche in Kopenhagen, Musikschrit-
steller. † 2. Dezember in Kopenhagen. (53).
- TOEDT, Ella A., Gesanglehrerin und Orato-
riensängerin. † 13. Juni in New Rochelle,
N. Y. (76). MA (Juliheft, S. 32).
- TOLHURST, Henry, Violinist, Organist, Kom-
ponist. † 9. Juli in London (84). MT 630.
- TOLLER, Georg, Oberspielleiter der Dresdner
Staatsoper von 1906–1927. † 6. Juni, Hel-
lerau bei Dresden (77). DBJ.
- TOURNEMIRE, Charles, Organist der Kirche
St. Clotilde in Paris, Kirchenkomponist. † in
Paris (69). RM 476 (Novemberheft); Musica
sacra 265 (mit Bild); MDO (1940) 27.
- TOZINI, M. Roger, Musikschriftsteller. † in
Paris. Mé 80 (17. März).
- TRABADELO, Antonio, Opernsänger, Tenor
und Gesanglehrer. † 2. März in San Seba-
stian. Er war der Lehrer von Geraldine Far-
rar. MA (Märzheft, S. 30).
- TRECCATE, Pinino, Violoncellist. † in Parma
(26). MDO 385 (Dezemberheft).
- TURA, Gennaro de, Opernsänger, Tenor. † im
Februar in Italien (63). MDO 75.
- ULMER, Adele, Musiklehrerin in Düsseldorf.
† im November in Düsseldorf (65). RMK.
- UPPLING, Elsa, schwedische Gesangspäd-
agogin. † im Sommer 1939.
- VACH, Ferdinand, Dirigent. † 16. Februar in
Brünn (79). VPH 41.
- VALE, Walther S., Dr. Chordirigent, Kirchen-
musiker. † in London (60). MT 228.
- VANDÉREM, M. Fernand, Musikschriftsteller
und Theaterdichter. † in Paris. Mé 80
(17. März).
- VEER, van der (Mrs. William A. Green), Sän-
gerin, Altistin, bekanntgeworden durch Kon-
zertreisen nach Amerika, Afrika und Austra-
lien (77). MT 229.
- VELLONES, Pierre, Komponist französ. Un-
terhaltungsmusik. † in Paris. MC (1. Sep-
temberheft, S. 38).

- VERONA, Tullio, Opernsänger, bekannter italienischer Tenor. † in Mailand. MDO (6. Juni) 227.
- VICK, Theodor, Klaviertechniker der Firma Steinway & Sons. † 5. Mai in Hamburg. Mitteilungen der Firma (Juni 1939).
- VISCONTI DI MODRONE ERBA, Carla, Gräfin, Herzogin von Grazzano, große italienische Kunstgönnerin. † 16. Januar in Cortina d'Ampezzo (59). MDO 75.
- VOLKMANN, Wilhelm, Mitinhaber des Verlages Breitkopf & Härtel. † 19. Juli in Oberloschwitz (42). Der Autor (Heft 7, S. 33).
- VREELAND, Jeanette, Konzertsängerin, Sopran. † 20. Juli in Denver, Colo. MC (Augustheft, S. 24); MA (Augustheft, S. 32, m. Bild).
- WAGNER, Emil, Kammervirtuos, bekannt auch als witziger Zeichner musikalischer Karikaturen. † 25. September in München (62). NZ 1128; MK.
- WAIC, František, Musikpädagoge und Chorleiter. † 3. November in Olmütz (73). VPH 120.
- WALLGREN, Axel, Sänger, Bariton. † 20. Dezember in Kristianstad.
- WARHURST, Brian Edward, Organist und Chordirigent, Gründer und Leiter der Cornmen Philharmonie Society. MT 228.
- WEBER, Alexander, Kapellmeister in Düsseldorf. † 7. Oktober in Düsseldorf (38). RMK.
- WEIGL, Bruno, sudetendeutscher Tonsetzer. † 25. September in Brünn (57). MK.
- WEIGMANN, Friedr. C., Komponist und Kapellmeister. † 13. Mai in Stuttgart (70). NZ 906 u. 871; MK; DBJ.
- WENDELL, H. Lude, Organist, Chordirigent an der Christ Church in Boston, Musikschriststeller. † 24. März in Boston (55). MA (10. April, S. 42).
- WENGEFELD, Karl, Violinist, Musikpädagoge. † in Dresden (82).
- WESTLAKE, Dr. A. Verne, Pianist und Komponist, Musikpädagoge. † 30. August in New York (56). MA (Septemberheft) 43.
- WEYDERT, Max, Musiklehrer am Lyzeum in Dortmund. † im August in Dortmund. RMK.
- WHARTON, Grace Osbourn, lyr. Textdichterin des amerikanischen Komponisten Charles Wakefield Cadman. † 12. Januar Hollywood (84). MC (Februarheft, S. 33).
- WIDMANN, Wilhelm, Domkapellmeister in Eichstätt, Musikforscher. † 31. Oktober in Eichstätt (81). AMZ 618; Chorwächter 249; Si 571; MK.
- WILFER, Albin, Geigenbaumeister. † 10. Dezember in Leipzig (69). AMZ 658; Mu (1940) 144.
- WILLIAMS, Arthur, Cellovirtuose, Kammermusikspieler, Musikdirektor an der University of Wales, Aberystwyth. † 1. Januar in London (63). MT 229; MO 439.
- WINKELMANN, Rainer, Komponist. † in Wien (63). Si 47; AMZ 32; ZfM 220.
- WITTER, Alfred, Kammervirtuos, Bratsche, Mitglied des Gewandhausorchesters. † 19. Oktober in Lucka (Thür.).
- WOITSCHACH, Carl, volkstümlicher Dirigent eines Berliner Blasorchesters, besonders durch den Rundfunk bekanntgeworden. † in Berlin. Sieben Tage (4. Juni, mit Bild); Si 367.
- WOODHOUSE, Charles, John, Violonist, Konzertmeister und Kammermusikspieler, Dirigent des Londoner Promenade-Orchesters. † in London (60). MT 388 (Maiheft); MC (1. Juni) 39.
- WOTTON, Thomas Stirling, Bühnen- und Musikschriststeller, Verfasser einer bedeutenden englischen Berlioz-Biographie. † 2. Januar in Brighton (63). MO 438; MT 229.
- WRIGHT, Horace, Opern- und Operettensänger, Tenor. † 27. März in Livingston (62). MA (10. April, S. 42).
- WÜBBELING, Elisabeth, Musiklehrerin in Bremen. † im März in Bremen (73). RMK.
- YANOSKY, Norman, Opernsänger, Bariton in New York, auch Kirchensänger. † in North Bergen, N. J. MC (Märzheft, S. 39).
- YOUNGLET, Inès, Opernsängerin, 1. Preisträgerin des internationalen Wettbewerbes in Wien. † in Paris. Mé (Heft vom 5. Mai) 128.
- ZACK, Viktor, Professor, Volksliedforscher und Komponist. † in Graz (84). Si 110; AMZ 98 und 286; MK.
- ZANDER, Dr. Ernst, Chordirigent. † 23. Februar in Berlin (66). Si 143; AMZ 157; Musikerzieher 193; NMbl (Märzheft, S. 10); MK.
- ZAREST, Julius, Musikschriststeller. † 31. Oktober in Stettin. Si 555; RMK.